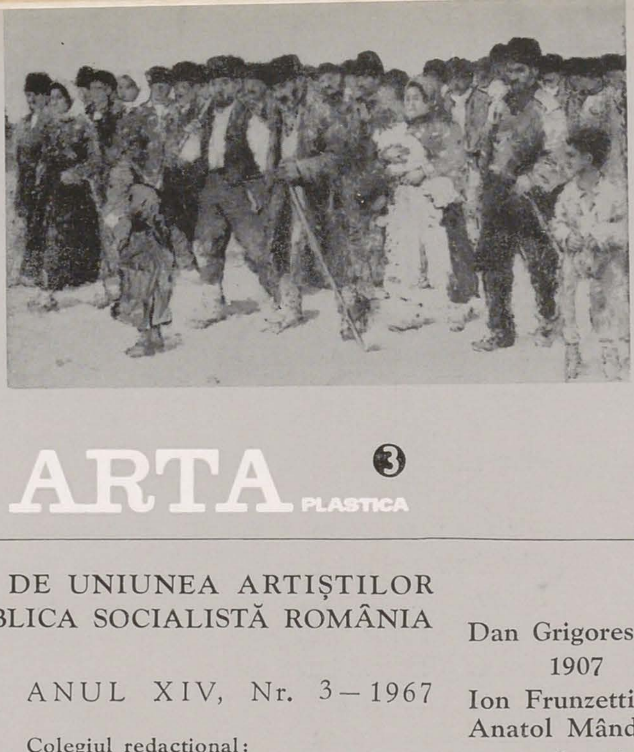
ARTA PLASTICA

3

1967



ARTA PLASTICA 3

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIV, Nr. 3 — 1967

Colegiul redacţional:

CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Dan Grigorescu
1907 1
Ion Frunzetti
Anatol Mândrescu
Creaţie şi responsabilitate 6
Opinii despre modernitate
Anchetă realizată de Ileana Bratu 10
Grigore Popa
Brâncuşi: Semnificaţii 14
V. G. Paleolog
Brâncuşi: Concepţie urbanistică 18
Expoziţii regionale
Olga Buşneag
Expoziţia regională Tîrgu Mureş 22
Expoziţia interregională Craiova 24
Balcica Moşescu-Măciucă
Expoziţia regională Braşov 26
Marina Vanci
Expoziţia regională Constanţa 28
Marin Mihalache
Expoziţia regională Galaţi 29
Radu Varia
Expoziţia regională Muramureş 30
★
Premiile Academiei 32
Cronica plastică
N. Argintescu-Amza
Nicolae Drăguşin, Ion Mîndru, Ileana Micodin, Eva Cerbu 33
Dan Grigorescu
Ligia Macovei, Vasile Dobrian, Doru Bucur; Artă decorativă norvegiană 34
Amelia Pavel
Plastică şi poezie 38
Ileana Bratu
Evoluţii posibile 39
Filmul de artă
Vasile Drăguţ
Două documentare despre Brâncuşi 40
Cărţi • Reviste 40

COPERTA I: ŞTEFAN LUCHIAN: La împărţitul porumbului (detaliu) — ulei
COPERTA IV: GABRIELA MANOLE ADOC: Pescăruşi — oţel inoxidabil
Fotografii: FLORIN DRAGU • Diapozitiv color: RADU BRAUN
Prezentare artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

NAUM CORCESCU
1907 — bronz

1907

DAN GRIGORESCU

„Morții au tăcut în sate, dar tot le-a mai rămas
Din ochi o pîlpîire și o șoaptă, ca un glas“ . . .

Glasul acesta, dramatic evocat de versul arghezian, glasul celor care — în primăvara însîngerată a lui '907 — scriau unul din episoadele cele mai semnificative ale istoriei României moderne, a căpătat ecouri grave în paginile literaturii, a răsunat adînc în creația maeștrilor artei românești. Se continua, astfel, o tradiție veche: generație după generație — cărturarii munteni din vremea lui Tudor Vladimirescu, purtătorii generoaselor elanuri pașoptiste, intelectualii unioniști — oamenii de cultură ai

țării noastre au fost militanți de frunte ai luptei poporului român pentru progres social, pentru libertate, pentru independența națională.

În 1907, puternica opinie progresistă a epocii, care număra în rîndurile ei pe cei mai de seamă reprezentanți ai culturii naționale, și-a spus cuvîntul cu hotărîre. Proza necruțătoare, pamfletul sarcastic și lucid al lui Caragiale, versul răspicat și dur al lui Vlahuță, pledoaria clocotitoare a lui Iorga, pictura sau desenul lui Luchian, Șirato, Ressu, Iser, Băncilă, Vermont ș.a., au proclamat dreptatea cauzei răsculaților, răscolind conștiințele, făcînd să izbucnească sentimentul de indignare.

Era firesc ca Luchian, un poet al existenței celor umiliți, să descopere în aceste evenimente un prilej de meditație. Acuarela inspirată din represiunile sălbatice împotriva răsculaților, aflată astăzi la Muzeul Republicii, consemnează o patetică participare la drama țărănimii. Dialogul albului din prim-plan (cămășile țăranilor uciși și iia femeii îngenuncheate într-o atitudine de antică elegie) cu culorile dramatice din fundal, roșul și vînătul incendiilor, e de o expresivitate concentrată. În frageda cromatică a unui pastel, Luchian introduce un element neașteptat: sentimentul tragic. Liniștea, care împresoară ruinele conacului incendiat, e aceea a pustiului, comentată tragic de verdele exuberant, de început de primăvară, al frunzișurilor și, contrapunctic, de ferestrele negre ale clădirii părăsite.

Este semnificativ faptul că atmosfera generală a epocii, cu ascuțitele-i contradicții sociale, își aflase expresia artistică în creația lui Luchian cu doi ani înainte încă, de cînd datează compoziția *La împărțitul porumbului*. Preludiu al dramei ce avea să vină, *La împărțitul porumbului* nu este o pictură ilustrativă. Ea exprimă o convingere, o atitudine, poziția unei înalte conștiințe artistice față de marile probleme ale contemporaneității.

Poate mai convingător decît în tabloul *1907*, în două desene aparținînd lui Băncilă sentimentul dureros al celor întîmplate e comunicat cu o naturalețe vibrantă. Unul, în care artistul nu și-a pus probleme tehnice deosebite, preferînd consemnarea directă, înfățișează un țăran mort pe cîmp. Celălalt, mărturisind o concepție epică mai pronunțată, reprezintă un soldat sprijinit în hîrleț, cu trăsăturile contractate ale feței, stînd, desigur, în marginea uneia dintre acele nenumărate gropi comune în care zăceau cei uciși. Și, dacă un portret semnat de Gabriel Popescu e mai degrabă un studiu de caracter (admirabilă piesă antologică pentru reconstituirea evoluției unuia dintre cei mai importanți gravori ai noștri), desenele unor Șirato, Iser, Ary Murnu sau Vermont demonstrează o atitudine mai fermă, un spirit mai sarcastic.

Făclia adevărului a lui Șirato, de pildă, e o adevărată polemică cu monarhia și cu politicienii vremii. Compoziția rezolvată în ritmuri sacadate, detaliul portretistic contribuie la definirea unei atitudini protestatare.

Chiar dacă atribuirea faimoasei *Ploșnițe regale* e nesigură (Ressu a contestat, precum se știe, paternitatea desenului), pictorul țăranilor a regăsit în evenimentele din 1907, o temă prielnică pentru dezvoltarea adevăratului epos țărănesc pe care-l constituie, în bună măsură, creația sa. Schița în creion (aflată astăzi la Cabinetul de stampe al Academiei) demonstrează preocuparea pentru redescoperirea zguduitoarei tragedii, a sensului ei uman, a demnității oamenilor care nu s-a prăbușit sub povara teroarei. De altfel, și în desenul din 1916, intitulat *10 mai*, în acea atmosferă fals sărbătorească, dominată de imensele cranii cu găvanele ochilor goale, se descifrează atitudinea acuzatoare a lui Ressu împotriva monarhiei, vinovata principală de masacrul din '907. Aceasta e și atitudinea lui Iser care, într-o faimoasă copertă a *Faclei*, desenează portretul lui Carol I de Hohenzollern, înscriindu-i pe frunte, cu un roșu sîngeriu,

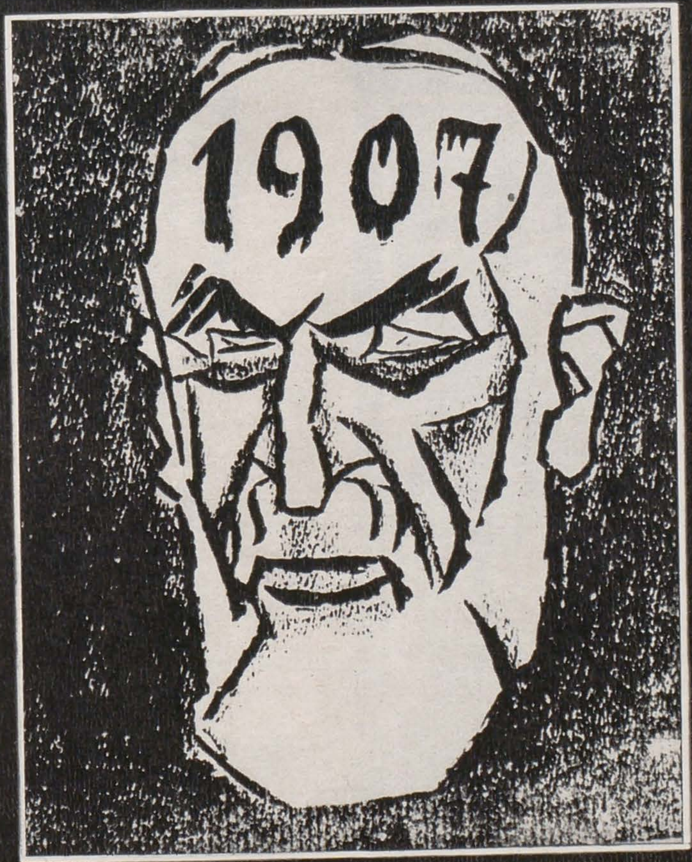
1	2
3	4

1. ȘTEFAN LUCHIAN: La împărțitul porumbului — ulei

2. OCTAV BĂNCILĂ: 1907 (detaliu) — ulei

3. IOSIF ISER: Carol 1 — 1907 — tuș și acuarelă

4. NICOLAE TONITZA: „Ce contingent ești camarade ?
— 1907. Dar tu ?
— 13 dec. 1918"


1907

actul de acuzare pentru crima monstruoasă: 1907. Cam în aceeași vreme, Iser îl stigmatiza pe rege în desenul intitulat *10 mai, zi de purpură și sînge*, în care pata de un roșu violent a hlamidei regale făcea de prisos orice alt comentariu.

Nicolae Mantu a înfățișat ciocnirea dramatică dintre răsculați și armată (desenul a apărut, în 1907, în *Dimineața*), preferînd, astfel, o imagine narativă, directă, în care tragismul este implicit. Mi se pare elocvent faptul că, de data aceasta, Mantu regăsea posibilitatea unei exprimări mai lapidare decît în caricaturile (și acelea de o amară luciditate) publicate în revistele vremii. În schimb Ary Murnu *(Rezolvarea problemei țărănești ș.a.)* va rămîne credincios manierei caricaturii tradiționale, în care textului îi revine un rol tot atît de important ca și desenului.

Tragedia din 1907 a rămas un termen de comparație pentru alte momente ale luptei poporului. Tonitza, de exemplu, consemnînd evenimentele de la 13 decembrie 1918, alătură două schelete, două victime ale represiunii burgheze: un țăran asasinat în primăvara răscoalelor și un muncitor ucis în timpul reprimării pașnicei manifestații. Persistent, ecoul răscoalelor nu s-a stins nici o clipă, prilejuind de-a lungul anilor numeroase interpretări formulate retrospectiv, în care avîntul combativ al maselor își află inedite expresii artistice.

În arta contemporană, Ciucurencu e unul dintre artiștii care au evocat cu gravitate marile mișcări ale istoriei noastre moderne. Rapsodul revoluției de la 1848 nu putea să nu se închine în fața eroilor de la 1907. *Epilogul răscoalelor* e o operă în care dramatismul provine deopotrivă din compoziția de mare simplitate, deschisă într-un unghi tăios, din atitudinea personajelor închipuind demnitatea încordată a celor care urcă un calvar de imense proporții, și din cromatica gravă, crepusculară, demonstrînd virtuțile acestui mare colorist care știe să acorde culoarea cu sentimentul dominant al unui tablou.

Deși nu printre cele mai caracteristice lucrări ale lui Medrea, lipsindu-i, poate, amploarea volumelor și siguranța gestului din alte opere ale regretatului maestru, monumentul de la Buzău comunică, totuși, o anume măreție care se desprinde din sacrificiul țăranilor uciși cu șase decenii în urmă.

★

Bineînțeles, în șirul îndeajuns de lung al operelor menite să celebreze răscoalele, un loc dintre cele mai însemnate îl ocupă ciclul desenelor semnate de Aurel Jiquidi. Cu toate că au fost realizate într-un moment în care artistul nu își regăsise acea vervă satirică, acel dramatism dens din grafica militantă a anilor '30, desenele sale vădesc viziunea amplă a unui monumentalism de reală calitate. Un pastel cum e *Preludiu la 1907*, e compus cu evidenta preocupare a organizării spațiului tăiat de masa compactă a țăranilor. Orizontul se apropie, pasul decis al răsculaților îl îngustează mereu, imaginea e aproape cinematografică și aștepți, parcă, izbucnirea firească a unei explozii.

Beneficiind de perspectiva istorică, Aurel Jiquidi sau Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba sau Anastase Demian, Ion Irimescu sau Ion Vlasiu, ca și artiștii tineri care s-au îndreptat spre această temă, i-au înțeles exact semnificațiile.

Pentru creatorii zilelor noastre, a privi spre momentele hotărîtoare din istoria poporului, a le interpreta în spirit contemporan și cu mijloace contemporane de expresie, înseamnă *a continua o nobilă tradiție de atitudine civică*, înseamnă *a răspunde unor cerințe fundamentale ale epocii noastre*. Poziția de artist cetățean, care participă la viață, la frămîntările epocii sale, care luptă pentru promovarea idealurilor înaintate, *această permanență a culturii românești*, își va găsi fără îndoială o nouă și convingătoare expresie.

1 — 2 | 3 / 4 | 5

1. ION VLASIU: 1907 (machetă) — ghips

2. ALEXANDRU CIUCURENCU: Epilogul răscoalelor — ulei

3. CORNELIU BABA: 1907 (schiță de compoziție) — ulei

4. CORNELIU MEDREA: 1907 — Monument ridicat în orașul Buzău

5. ION IRIMESCU: 1907 (detaliu) — Monument ridicat în orașul Craiova

1907

CREAȚIE ȘI RESPONSABILITATE

ION FRUNZETTI
ANATOL MÂNDRESCU

Trăim un moment deosebit de important al dezvoltării țării noastre, al afirmării națiunii române în lumea contemporană.

Ne aflăm în plină desfășurare a programului de ridicare pe o treaptă superioară a desăvîrșirii construcției socialiste, elaborat de cel de-al IX-lea Congres al P. C. R. *Toate forțele României sînt angajate într-un energic efort constructiv. Inspirat și condus de partid, acest efort este caracterizat, astăzi mai mult decît oricînd, printr-o gîndire vie, creatoare, prtn cutezanță lucidă, prin spirit de inițiativă, prin dinamism.*

Desăvîrșind construcția socialismului, partidul, poporul nostru își îndeplinesc nu numai o îndatorire națională, ci și o îndatorire internaționalistă, contribuind la întărirea sistemului socialist mondial, la sporirea forțelor progresului și păcii. Politica externă a României, guvernată de principiul suveranității și independenței naționale, al egalității în drepturi, al neamestecului în treburile interne ale altor țări și al avantajului reciproc își află un reazim sigur, solid, tocmai în dezvoltarea armonioasă a economiei, a științei, tehnicii și artei.

Este evident că procesul istoric de construcție a socialismului, operă socială de mare amploare și complexitate, necesită conjugarea producției materiale și a creației spirituale. Alături de dezvoltarea bazei tehnico-materiale a societății, de realizările economice — și într-o strînsă corelație cu ele — înflorirea culturii asigură înaintarea României pe calea civilizației, spre înfăptuirea marilor idealuri ale comunismului. Știința și arta sînt componente indispensabile ale construcției socialiste, factori esențiali ai progresului.

Creația științifică și artistică se bucură de atenția permanentă a partidului. Această grijă se oglindește în documentele de partid și de stat elaborate în scopul promovării științei și artei, își află o expresie concretă în condițiile materiale de care beneficiază dezvoltarea culturii, în prețuirea și cinstirea eminenților reprezentanți ai științei și artei, în desele întîlniri care au loc între conducătorii de partid și oamenii de cultură.

« Partidul și Guvernul — spunea tov. Nicolae Ceaușescu, secretarul general al C.C. al P.C.R., în cuvîntul rostit la sărbătorirea Centenarului Academiei — dau o înaltă prețuire oamenilor noștri de știință și cultură, intelectualității țării care și-a dovedit, în întreaga sa activitate, capacitatea, talentul și forța creatoare, patriotismul fierbinte, atașamentul față de cauza socialismului, ia parte activă la înfăptuirea politicii interne și externe a partidului și statului nostru. »

Cultura României moderne, socialiste, se sprijină pe tot ceea ce a creat mai de preț poporul de-a lungul veacurilor. Continuînd și dezvoltînd aceste tradiții, oamenii de cultură ai țării noastre crează valori noi, care, legate de era istorică ce o străbatem, exprimă conștiința omului contemporan, problematica și idealurile societății socialiste.

Cultura a devenit o forță activă, transformatoare de conștiință, mobilizatoare de energii, o forță constructivă, vitalizată de principiile umanismului socialist. Iar acest rol cu adevărat mare nu poate fi îndeplinit decît prin prezența în istorie, în viața noastră de azi, a nenumăratelor talente, a marilor capacități creatoare ce se ridică necontenit din popor și cărora orînduirea socialistă le-a deschis calea împlinirilor.

★

Mișcarea noastră artistică a cunoscut, în ultimii ani, un efort intens de explorare a unor drumuri noi.

În meditațiile lor asupra creației, artiștii au căutat pe de-o parte să descifreze articulația interioară a diverselor forme ale plasticii moderne universale, iar pe de altă parte să prospecteze universul tradiției artistice românești.

Desigur, interesul pentru experiența modernă a artei este firesc. Asimilarea experienței plastice moderne, ca parte integrantă a procesului de comunicație între culturi, implică însă o filtrare, o selecție și cîtuși de puțin preluarea globală a unor formule care exprimă adesea fenomene de criză. Adoptarea tuturor negațiilor sterile, a filozofiei unor forme artistice izvorîte dintr-o mentalitate cu care nu avem nimic comun, nu este o atitudine creatoare. Această asimilare devine fertilă în măsura în care poate conduce la noi soluții plastice, apte să exprime ceva nou și propriu nouă, viziunii și sensibilității noastre. « Inovînd » prin preluarea de-a gata a unor forme făurite aiurea, în alte climate morale și geografice, riscăm să propagăm, fără vrere, chipuri străine de a vedea lumea.

Artistul are fără îndoială datoria să cunoască experiența estetică actuală a lumii, dar a nu căuta în el însuși și în arta poporului său, mulțumindu-se cu împrumuturile din afară, este o greșeală.

Dezvoltarea artei românești contemporane nu poate fi decît străină tendințelor înguste de izolare a gîndirii estetice și, deopotrivă, tendințelor de asimilare necritică a experiențelor străine. Este, așadar, nevoie de simț critic și de spirit de sinteză pentru că numai astfel vom fi în stare să exprimăm ceea ce avem noi de exprimat.

Manifestă o vreme, preluarea necritică a formulelor cunoscute din istoria plasticii moderne a ultimelor decenii, independent de valoarea lor, este acum mai puțin frecventă. Căutările încep să rodească; are loc un fenomen de conturare mai netă a unor viziuni personale, originale. Totuși, ni se pare că, din nefericire, îmbinarea explorărilor în sfera limbajului cu o finalitate spirituală nu s-a impus îndeajuns ca o necesitate primordială. Este sesizabilă,

chiar în lucrări cu certe calități plastice, o anumită lipsă de substanță, o anumită paupertate spirituală.

Pentru o seamă de artiști, complexitatea problematicii contemporane se reduce la organizarea picturală a unei suprafețe sau ritmarea unor volume în spațiu. Dacă ne situăm pe planul superior al artei, dacă avem în vedere o artă uman semnificativă, organizarea plastică nu constituie decît condiția necesară dar nu și suficientă a operei. O creație angajînd poziția artistului față de viață, față de existența umană, va fi întotdeauna pusă în mișcare de o necesitate spirituală și va avea o finalitate spirituală.

Umanismul socialist este o filozofie a încrederii în viață, în forțele luminoase ale rațiunii, în puterea ei de a organiza realitatea naturală și istorică, de a transforma fața societății și conștiința omului.

În cristalizarea artistică a acestui umanism stă rațiunea superioară a creației noastre plastice.

O astfel de artă se justifică numai în măsura în care este comunicare umană, transmisie de substanță spirituală de la o conștiință la alta. Și nici o comunicare nu este posibilă în afara raportului om-realitate, artist-societate. Acest raport a fost și rămîne condiția esențială a artei. În ultimă instanță, arta nu se naște din artă prin partenogeneză. Arta puternică, de larg orizont, se naște dintr-o experiență artistică premergătoare și, în același timp, din viață. Viața artei este fecundată de viața omului.

În această lumină este foarte importantă preocuparea de a da expresie — în creația contemporană — originalității mediului artistic românesc. Înclinația modernă pentru sintetismul gîndirii și conciziunea limbajului își poate afla în universul de forme al artei noastre populare, și al artei culte crescute pe trunchiul ei, un repertoriu vast de soluții.

A căuta în universul de forme al tradiției noastre artistice un punct de plecare sigur pentru inovație, a ajunge pe această bază la o nouă sinteză, este o tendință pozitivă, care se configurează din ce în ce mai limpede.

Crearea unor simboluri, a unor imagini metaforice, care să fie înțelese de colectivitatea națională și care să se impună în cultura plastică mondială, este una din problemele centrale ale artei contemporane. Numai operînd o sinteză modernă cu rădăcini în tradiția națională, astfel de simboluri cu extensie la înțelegerea întregii națiuni pot să se producă, în vreme ce, mimînd doar, fără rădăcină organică, un limbaj ori altul din cele posibile, ne depărtăm de un proces cu adevărat creator, cădem în epigonism, epigonismul unui stil străin sau epigonismul propriului nostru folclor.

★

O autentică mișcare artistică, cu o creștere organică, presupune afirmarea unei gîndiri plastice originale, un grad mai înalt de certitudine a fiecărui artist în ceea ce privește viziunea plastică proprie și modalitățile de a o transmite; presupune afirmarea cît mai multor personalități definitorii pentru cultura noastră națională, pentru crezul nostru de viață. Înseamnă dezvoltarea creației pe liniile de forță caracteristice civilizației contemporane.

Într-o asemenea perspectivă este îmbucurător să constatăm că expozițiile colective și personale din ultimii ani denotă o mai mare complexitate a mișcării artistice, o mai mare diversitate de tendințe decît expozițiile primelor două decenii de la eliberare sau decît cele din epoca interbelică. Arta predominant lirică, de tradiție postimpresionistă, care era plastica românească dintre cele două războaie, constituie astăzi numai una din tendințele contemporane.

Este de la sine înțeles că « diversitatea stilurilor », ca atare, nu poate deveni un scop în sine, un fetiș; nu o diversitate de dragul diversității, al varietății, ne este necesară. Este fecundă acea diversitate care reflectă moduri originale de gîndire plastică, moduri diferite de a simți și a exprima aceeași mare, vastă realitate, pe care o constituie viața contemporană.

Libertatea creației, implicat fundamental al artei, nu poate fi cu adevărat fertilă decît ca necesitate înțeleasă. *Libertatea creației este inseparabil legată de funcția socială a artei, de rolul ei constructiv.* Libertatea nu înseamnă detașare de realitate, de viață, de nevoile societății, de aspirațiile general-umane.

Libertatea creatoare este deplină abia atunci cînd năzuințele artistului se integrează în problematica și năzuințele societății, cînd opera servește aceste năzuințe și deschide noi orizonturi. Societatea noastră are aspirații, idealuri înalte, de care artistul conștient nu are cum se detașa fără ca această detașare să se resimtă prin devitalizarea artei lui, printr-o secătuire a izvoarelor inspirației.

Este locul să amintim că evocarea trecutului de luptă al poporului, celebrarea evenimentelor istorice glorioase și a marilor figuri ale istoriei politice și culturale constituie o tematică actuală. Trecutul are legătură nemijlocită cu prezentul, cu modul nostru de viață actual, ce nu s-ar fi putut concepe fără această luptă. Ideea că momentele mari au fost cîntate, realizate artistic de înaintași, nu ne scutește pe noi, cei de astăzi, de a le călca pe urme, bineînțeles cu mijloace artistice moderne.

Istoria noastră, istoria culturii noastre, reprezintă un teren fertil de inspirație pentru generațiile tinere de azi și pentru cele din viitor.

Evenimentele memorabile sînt cunoscute întregului popor, au pentru orice cetățean o semnificație înaltă, și operele care s-ar inspira din ele ar pătrunde

adînc în sufletul tuturor. Realizarea lor cere mobilizarea unor însemnate forțe artistice și preocuparea mai vie pentru o tematică social-istorică va fi de natură să îmbogățească registrul creației contemporane, să lărgească orizontul gîndirii plastice. Indiferent în ce stil, și tocmai prin diversitate stilistică, este cu putință să se practice și o portretistică de mari valențe umaniste, în sculptură, în pictură, în grafică, și o peisagistică plină de forță vitală, mărturie a transformărilor sentimentului general al existenței, și o artă cu tematică social-istorică, și o artă de intensă vibrație, care să trăiască prin stringența expresiei plastice.

★

Distanțarea artiștilor de viață își găsește un corespondent în distanțarea operelor de înțelegerea publicului. Unii dintre artiștii de talent, pe care pune temei plastica noastră, sînt azi în situația de a nu găsi suficientă audiență în public. Lipsa de aderență a publicului la anumite forme de artă trebuie să-și găsească o soluție.

Fără discuție, nu se poate în nici un caz pune problema situării pe poziția minimei rezistențe. Termenul de referință al unei arte accesibile nu este nicidecum nivelul inferior sau mediu al gustului, al sensibilității estetice, gustul care confundă arta cu anecdota. Totuși, a fi « înțeles » doar de tine însuți, și de nimeni altul, a fi gustat doar de cîțiva colegi pentru subtilitatea unei armonii cromatice, nu constituie o condiție a valorii. Desigur, deschizătorii de drumuri nu sînt înțeleși de la început. Ei se impun cu timpul. Sîntem însă obligați să spunem că adesea epigonii unor creatori de stil sau curente se situează în postura de inovatori. În orice caz, valoarea de transmisibilitate este o parte componentă a oricărei valori artistice. Să nu uităm acest lucru. Pe de altă parte, receptarea artei este o problemă de educație a gustului, o problemă de climat. Și într-un climat propice dezvoltării gustului, într-un mediu care să înlesnească o confruntare permanentă a producției artistice cu publicul și o circulație firească a valorilor, opera de artă convingătoare, structurile plastice emoționante, își vor găsi cu vremea locul cuvenit în sufletul acelora, foarte mulți, înzestrați cu sensibilitate pentru lumea formelor și a culorilor.

Într-o țară ca a noastră, cu o ambianță artistică atît de excepțional nutrită de geniul creator al poporului, educația gustului estetic o face în primul rînd viețuirea înlăuntrul acestei ambianțe. Legarea mai strînsă a creației de viață, a producției artistice de public, ne preocupă în cel mai înalt grad. În această ordine de idei trebuie să subliniem faptul că formele de manifestare ale vieții plastice și aria ei de pătrundere în public sînt încă restrînse. Expozițiile de stat, a căror importanță nu poate fi diminuată, constituie totuși un cadru îngust, un cadru ce nu poate întreține dinamica socială a artei, nu poate cuprinde mișcarea artistică în toată complexitatea ei.

Se știe că procesul de creație în pictura de șevalet și în plastica de postament s-a orientat cu precădere spre expozițiile de stat. Cît privește expozițiile personale, numărul lor a crescut simțitor (120 în 1966 față de 80 în 1963), dar spațiul de expunere existent rămîne insuficient. Cu alte cuvinte, n-au existat condiții prielnice pentru desfășurarea, pe un front larg, a confruntării dintre artiști și public. Aceasta a făcut ca, în domeniul picturii de șevalet și al sculpturii de postament, însăși producția artistică să nu se raporteze la cerințele vieții, să nu aibă un termen de referință cert, să nu fie orientată în sensul unei mai ample deschideri spre necesitățile reale ale diverselor straturi ale publicului. Creația artistică și-a închis orizontul, s-a închistat, canalizîndu-se fie spre experimentul de atelier, fie spre cerințele participării la expoziția unică anuală, sau la comenzile de stat, din ce în ce mai rare și indecise. Creația artistică a căpătat, întrucîtva, un caracter artificial.

Propunerile unor membri ai U.A.P. cu privire la înființarea de galerii permanente de artă, pe alte baze decît cele existente astăzi, ar contribui, o dată înfăptuite, la închegarea climatului necesar unei desfășurări mai vii a mișcării artistice. Practica a demonstrat recent că există posibilități neexploatate de pătrundere a artei în public. Expoziția de ilustrații pentru felicitări, organizată în sala Onești în decembrie trecut, s-a bucurat nu numai de succes moral; ea a fost absorbită integral, atît de instituții cît și de public. Asemenea forme de artă, cu funcție utilitară, influențează în mod direct și pozitiv gustul public, contribuie la educarea estetică și deschid drumul spre accesul la formele superioare de artă.

Este de la sine înțeles că producția artistică trebuie să se structureze atît în raport cu nevoile publicului, în raport cu evoluția gustului contemporan, cu imperativele introducerii frumosului în ambianța cotidiană, cît și cu ceea ce numim comandă socială.

Statul are și va avea o însemnată funcție în susținerea creației, funcție care, just înțeleasă, poate influența hotărîtor dezvoltarea școlii românești de artă.

Comanda socială are menirea de a stimula formele de artă cele mai reprezentative pentru societatea noastră și pentru epoca noastră, de a favoriza afirmarea valorilor reale, asigurînd

ţării un patrimoniu artistic durabil. Statul nu sprijină material pe cineva pentru simplul motiv că a absolvit un institut de arte plastice sau pentru că este membru al Uniunii Artiştilor Plastici, ci pentru că şi în măsura în care este un creator de valori reprezentative, rezistente.

Din punctul de vedere al funcţiei sociale, al utilităţii sociale şi angajînd din plin comanda socială, arta de for public deţine un rol de cea mai mare importanţă.

În trecutul apropiat, pînă la eliberare, n-au existat condiţii prielnice pentru dezvoltarea artei de for public, n-a existat o necesitate de artă monumentală — alta decît a monumentelor statuare.

Revoluţia socialistă, urbanismul şi arhitectura modernă, caracterul civilizaţiei contemporane au adus o schimbare radicală care face nu numai posibilă, dar absolut necesară, obiectiv necesară, dezvoltarea artei de for public.

Efortul depus pînă acum este considerabil; de-a lungul anilor s-a acumulat o experienţă. Astăzi putem aprecia lucid ceea ce s-a făcut şi ceea ce avem de făcut. Problemele artei de for public comportă însă o dezbatere amplă. Sînt numeroase fenomene criticabile. Trebuie reconsiderate, după părerea noastră, însăşi concepţia şi organizarea efortului de artă monumentală. Întîmplarea şi improvizaţia au încă un cuvînt greu, şi nu se poate vorbi deocamdată de un *program* de artă monumentală, corelat cu programul de arhitectură şi urbanism.

Or, tocmai aici, în primul rînd, gîndirea plastică trebuie să se concretizeze în opere semnificative pentru epoca noastră. Aici, mai mult decît în oricare alt domeniu al artelor contemporane, se cuvine să-şi găsească locul marea compoziţie cu tematică social-istorică. Principalele evenimente din istoria ţării, figurile de eroi ai luptei pentru libertate, independenţă şi unitate naţională, aici îşi aşteaptă o transfigurare artistică pilduitoare.

Trecînd în revistă problematica foarte complexă a artelor contemporane româneşti, nu putem să nu ne oprim atenţia şi asupra unui domeniu rămas pînă nu de mult în urmă, dar care a cunoscut în ultimii doi ani, îndeosebi, o reanimare: artele decorative. Sînt azi mai mulţi artişti — cu activitate în domeniul artelor decorative — decît au fost vreodată la noi în ţară. Zeci de pictori, sculptori şi graficieni au expus şi au lucrat curent în ultima vreme obiecte de artă decorativă, au adus soluţii şi iniţiative proaspete, alături de cei formaţi în şcoală cu acest profil.

Trebuie să observăm însă că producţia de artă decorativă este orientată în mare parte spre obiectul unicat, deseori interesant, dar cu limitate posibilităţi de a fi realizat în serie de artist. O asemenea concepţie nu îngăduie pătrunderea mai largă a obiectului de artă decorativă pe piaţă, la preţuri accesibile. Unicatul are un mare rol; fără el nu se poate vorbi de creaţie originală, de diversitate. Ar fi bine ca artiştii, Fondul Plastic să privească totuşi cu mult mai mare atenţie realizarea de obiecte de artă decorativă în serii compatibile cu specificul lor. Pe de altă parte, vor trebui găsite modalităţile care ar permite ca prototipurile create de artişti să fie preluate de artizanat şi de industria uşoară. Artizanatul desface o mare cantitate de obiecte care degradează deopotrivă arta populară autentică şi obiectul de artă decorativă cultă. În scopul rezolvării acestei probleme, Uniunea Artiştilor Plastici împreună cu C.S.C.A. ar fi indicat să creeze premizele unei colaborări eficace cu U.C.C.O.M.-ul.

În aceeaşi ordine de idei sîntem de părere că priceperea artiştilor n-a fost folosită în crearea ambianţei estetice a oraşelor. Strada, vitrina, localurile publice, reclamele etc., nu beneficiază de contribuţia artiştilor plastici, care ar putea conferi cadrului cotidian de viaţă frumuseţea cuvenită. Orice s-ar spune, în capitala noastră, ca şi în alte oraşe, se resimte acut absenţa artistului, deşi se cheltuiesc sume importante pentru o înfrumuseţare cu totul îndoielnică. Nu este anormal ca tocmai Uniunea Artiştilor Plastici şi Fondul Plastic să nu aibă dreptul de proiectare a vitrinelor şi magazinelor, cînd este ştiut că în alte părţi ale lumii, artiştilor plastici le revine, alături de arhitecţi, primul rol în această activitate?

De asemenea, nu putem să trecem cu vederea faptul că sîntem printre puţinele ţări în care nu există un sistem constituit al proiectării estetice în producţia industrială, că în genere nu se urmăreşte crearea unei legături organice între sfera esteticului şi civilizaţia industrială. Estetica industrială, în adevăratul ei înţeles, este necunoscută la noi. În prezent, diversele sectoare ale industriei utilizează secţii de creaţie improvizate, lipsite de cadre de specialişti pregătite ca atare într-un institut. Se impun, în această direcţie, numeroase măsuri, printre care înfiinţarea unui institut de învăţămînt superior pentru estetica industrială şi a unui institut de cercetări în acest domeniu.

Am înfăţişat în linii mari cîteva din problemele cardinale ale plasticii româneşti contemporane.

Dată fiind complexitatea lor, o dezbatere mai adîncită, cu o largă participare, ar fi binevenită. Lumini noi, soluţii noi ar putea fi aduse. Este şi motivul care ne-a îndemnat să deschidem discuţia.

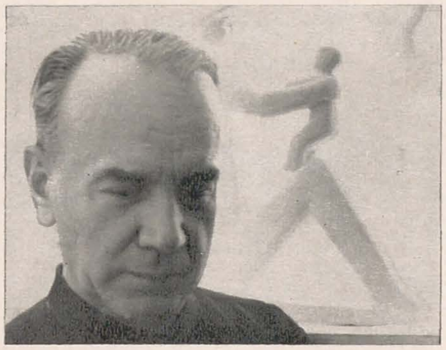
OPINII DESPRE MODERNITATE

Artistul modern este creatorul prezent în istorie, prezent în viața epocii — și o discuție despre modernitate înseamnă, în primul rînd, o discuție despre actualitatea artei, despre raportul dintre realitatea artei și realitatea vieții.

Răspunsurile date, în cadrul anchetei noastre, reflectînd moduri diferite de a înțelege problematica modernității, arată că este utilă o continuare a dezbaterilor pe această temă foarte complexă.

Modernitatea nu este o formulă, nu este o speculație teoretică, ci expresia concretă — în planul creației — a unei concordanțe necesare între gîndirea plastică și condițiile istorice. Considerînd indicată o aprofundare a diverselor aspecte și implicații ale problemei (relația tradiție-inovație, imagine artistică-imagine științifică a lumii, libertate-responsabilitate socială a creației etc.), invităm cititorii revistei să-și expună punctul de vedere în legătură cu opiniile exprimate de participanții la anchetă.

Anchetă realizată de ILEANA BRATU



ION IRIMESCU

● Modernitatea și climatul specific

Producția modernă a artei, pe plan universal, atinge cifre inimaginabile. Muzeele sînt supraîncărcate în toate părțile lumii de o cantitate imensă de artă în care s-ar părea că expresia plastică a îmbrăcat toate formele posibile.

În lume se pune astăzi mai acut problema utilității artei. După părerea mea arta își găsește utilitatea numai într-un cadru strict care o revendică. De pildă, în vecinătatea arhitecturii, a marii desfășurări urbanistice.

Personal, mi se pare că problema artei și, implicit a modernității, este mult mai complexă decît ne-o închipuim noi sau, cel puțin, decît lasă să se întrevadă discuțiile ce se poartă asupra ei. În unele cercuri se face foarte mult caz de secolul XX, ca și cum cu secolul XX arta s-ar fi terminat, încît îți vine să te întrebi: ce va fi în secolul XXX?

De fapt, așa cum văd eu lucrurile, arta modernă, arta secolului XX, se bazează pe descoperirea unei lumi vechi, cu forme vechi de artă — arta neagră, arta oceanică, precolumbiană — lume care a chemat creația contemporană la o nouă viață. Cred însă că, pentru a fi original și autentic, și deci modern, artistul trebuie să se înscrie pe coordonatele care i le oferă climatul de expresie artistică proprie poporului din care face parte. Într-o asemenea lumină, valorificarea folclorului constituie, cel puțin ca premiză, o garanție de autenticitate creatoare. Și d eci de modernitate.

CAMILIAN DEMETRESCU

Modernitatea — fenomen de continuitate

Pictura se învață de la pictură. Din vasta lume de stiluri, gusturi și temperamente legate de această artă, sîntem seduși încă din școală de anumite opere și curente care ne influențează puternic în perioada de ucenicie. Aceste predilecții nu sînt ușor de explicat. Avem sentimentul unor puternice afinități cu anumite forme de artă, uneori disparate și chiar contradictorii. Sîntem fascinați de El Greco și în același timp de Picasso, de Pallady sau de Ghiață. Avem orgoliul unei polivalențe, al unei disponibilități plastice multiple. În diversele etape ale uceniciei noastre sînt evidente aceste stratificări de seducții și influențe. Le schimbăm și le părăsim treptat, simțind rarefierea idolatriilor juvenile. Odată cu maturitatea apare conștiința propriilor limite și odată cu aceasta domeniul influențelor se modifică. Tentația aventurii este înlocuită de necesitatea unui suport spiritual. Dacă pictura (ca procedeu estetic) se învață tot de la pictură, structura filozofică a gîndirii plastice își are sursele în sistemul de cultură căruia îi aparții. Încep să te atingă mai puțin influențele de procedeu, preocupîndu-te mai mult să-ți descoperi legăturile intime pe care le ai cu acest sistem de cultură. Apar influențe de fond, te domină personalitățile care au exprimat în arta lor sensul acestei culturi. Te impresionează mai mult discurile smălțuite de pe bisericile lui Ștefan, decît ceramica scandinavă bunăoară, și mai mult pietrele lui Brâncuși de la Tîrgu Jiu decît monumentele incașilor. Celor de pe alte meridiane le sezisăm mai ales forma, în timp ce alor noastre le intuim spiritul.

Numesc așadar modernitate continuarea tradiției. Nu repetarea ei; aceasta duce la tradiționalism care este în esență o formă a epigonismului. Cred că temele artei sînt permanente; subiectele aparțin epocii, sînt determinate de necesitățile spirituale contemporane. Permanența temelor e proiectată pe fondul unei continui modificări a condiției umane. Prefacerile sociale, deplasarea progresivă a culturii, a gustului și a mentalității, antrenează evoluția gîndirii plastice. O optică nouă asupra lumii, situarea ei în coordonate spirituale modificate, implică nevoia de a le exprima. Adevărata avangardă prospectează instrumente de expresie în spiritul acestei optici noi. Părerea mea este că figurativul, perpetuat în istoria artelor printr-o lungă experiență estetică, reprezintă suportul cel mai apt de a fixa o comunicare spirituală. Fobia față de figurativ își găsea justificarea, sugerată de Poliakoff, în teoria formelor uzate, a repetării și autocopierii acelorași tipuri de forme pînă la epuizare, în ultimele cinci sute de ani de pictură europeană. Abstractul și nonfigurativul sînt gesturi de părăsire a acestor forme uzate. Dar curînd s-a produs o uzură a formelor abstracte. În arta noastră formele nu au avut timpul să se uzeze. Nu avem totuși decît un singur Luchian, un singur Voroneț. E mai comod a părăsi formele uzate decît a încerca să le renovezi. Dar a părăsi forme tinere, neuzate, pentru a le înlocui cu altele sleite, epuizate (fie abstracte sau figurative), cum încercăm uneori, este de-a dreptul absurd.

Sentimentul modernității este bine delimitat de ceea ce numim modă, operînd uneori într-o zonă comună (aceea a inovației), fără însă a se confunda. Moda (în sensul pozitiv al cuvîntului) poate grăbi permeabilitatea gustului public la soluțiile cele mai noi ale artei, după cum aceste soluții hrănesc adesea și înnobilează moda. Pentru a nu urma fluctuațiile modei, Picasso a fost permanent creator de modă, în timp ce Brâncuși — fără a se sinchisi de ea — a fost unul din cei care au deschis albia gustului modern prin care se scurg toate aceste mode.

Sînt convins că a renunța la frivolitățile plastice (atît de diverse și uneori atît de tentante) specifice unei burse corupte cu care nu avem nicio tangență, și a continua în spiritul cel mai liber propunerile estetice ale înaintașilor, constituie un act de maturitate și demnitate spirituală.

H. H. CATARGI

Sinceritatea — condiție a modernității

Am fost în ultimii cincizeci de ani martorii unei goane nesfîrșite după soluții noi. Am văzut cum mulți artiști caută mai degrabă să uite decît să dezvolte cele învățate de la înaintașii lor, părăsind știința și descoperirile profesionale acumulate de-a lungul secolelor. Este o cale ciudată și greu de înțeles și, mai ales, sortită eșecului. Căci fără o cunoaștere perfectă a tehnicii trecutului, acesta — practic — n-are cum să fie depășit. Numai astfel artistul modern, dacă este sincer, dacă nu pierde legătura cu lumea obiectivă, poate, prin opera sa, să creeze ceva nou. În acest sens înțeleg modernitatea — una din permanențele absolute ale artei.

Meditînd adeseori la aceste lucruri, îmi vin în minte cuvintele lui Pallady: « Nu sînt modern, sînt din toate timpurile. Sînt incapabil să pictez pur și simplu fără să am ceva de exprimat! »

VASILE DRĂGUȚ

Legătura cu viața — izvorul modernității

Înainte de a fi o problemă de limbaj, de mijloace de expresie, modernitatea în artă este, după părerea mea, o chestiune de viață, de atitudine a creatorului față de realitate, față de procesele sociale și politice în care, necesarmente, este angajat. Nu o simplă legătură cu viața, înțeleasă ca o punte mobilă care oricînd poate fi ridicată, ci trăirea în viață, pasionată și generoasă, cu dăruire și îndrăzneală — iată prima condiție a modernității în artă, condiție care nu poate fi asigurată doar pe cale teoretică, pentru că ea cere participare practică efectivă. Izolarea în atelier este o expresie a

idealului unei creaţii libere la modul absolut, a unei atitudini ce reflectă o concepţie socială negativistă care se întoarce împotriva creaţiei însăşi, condamnînd-o la stagnare ideativă, la sterilitate emoţională. Atracţia oarbă pe care o exercită o seamă de curente din arta occidentală asupra unor artişti este un fenomen îngrijorător nu numai pentru că ar putea duce la o destrămare a forţelor creatoare, la risipirea lor în fundăturile cenuşii ale epigonismului, ci mai ales pentru că slăbeşte frontul şcolii naţionale în artă.

În această ordine de idei, cred că arta cu tematică social-istorică rămîne nu numai treapta cea mai înaltă şi mai dificilă a măestriei, dar şi o expresie elocventă a modernităţii de gîndire şi atitudine. Folosind un limbaj propriu epocii pentru rostirea fermă a poziţiei lor faţă de evenimentele de seamă din istoria poporului — şi sînt destule — faţă de problemele prezentului, artiştii pot deschide porţile eternităţii la care nu sînt în stare să ajungă nici divagaţiile solipsistice, nici speculaţiile decorativismului abstract. Cînd Toma, zugravul de casă al lui Petru Rareş, împodobea cu picturi biserica mănăstirii Humor, el folosea din plin bogata claviatură a mijloacelor de expresie, pe care şcoala de pictură moldovenească le desăvîrşise. Dar, mai mult decît atît, el materializa prin opera sa programul de luptă antiotoman iniţiat de domnie, program la care propria-i adeziune s-a exprimat şi prin reprezentarea sa în cadrul scenei « Asediul Constantinopolului », în chip de călăreţ înarmat împotriva turcilor.

Pictura lui Luchian este o elevată sinteză de spirit tradiţional şi modern, de contopire în creuzetul propriei sale experienţe a unor mijloace de expresie preluate din pictura pariziană a epocii — în special de la Manet şi Degas — cu forme în a căror calmă strălucire şi nobil echilibru recunoaştem permanenţe ale artei populare româneşti. Dar tensiunea emoţională conţinută în opera lui Luchian, mesajul său de un patetic umanism, nu ar putea fi înţelese fără o raportare la concepţia despre lume a acestui artist care a ştiut să vadă şi să înţeleagă drama socială a epocii sale.

O atitudine univocă, concentrată doar asupra problemelor de limbaj, nu poate hrăni o creaţie profundă şi multilaterală, după cum militarea pentru idealurile sociale nu poate zămisli ea singură opere autentice şi de durată.

Fireşte, ar fi absurd să se conteste achiziţiile de limbaj ale artei moderne de o sută de ani încoace. Dar nici Picasso, nici Moore, nici Dali, nici Klee şi nici oricare alt artist, oricît ar fi de mare, nu duce cu sine cheia succesului şi modernităţii. Că învăţăm de la maeştri este un adevăr cunoscut. Dar desăvîrşirea şi viabilitatea unei opere de artă depind, în ultima instanţă, de virtuţile autorului ei.

A fi modern în artă mi se pare a fi, înainte de toate, un om modern, în pas cu viaţa, cu exigenţele ei sociale şi politice, în pas cu progresul ştiinţific şi filozofic — a fi adică un homo sapiens al secolului XX. Înseamnă, de asemenea, să ai rădăcini, fără de care orice existenţă este artificială, fără trecut şi fără viitor. Mai înseamnă să ştii să vorbeşti limba secolului, fără bîlbîieli, fără ezitări şi, mai ales, cu o nedezminţită sinceritate, pentru că în artă minciuna este mortală.

HENRY MAVRODIN

● Spiritualitatea artei clasice — sursă a modernităţii

Nu mă preocupă gradul de modernitate al artei pe care o fac. Fiind martorul acestui secol, socot că nu pot fi decît modern. Vorbind însă de unele curente din arta modernă, nu pot să le neg rafinamentul, dar rămîn încredinţat că ele marchează o pierdere de energie spirituală, înţelegînd prin aceasta restrîngerea valenţelor capabile să acopere necesităţi superioare, umane. Am nostalgia vechilor elini.

Pentru mine, detaliul, anatomic chiar, sau perspectiva, reprezintă surse de fascinaţie. Pot face o pasiune pentru travaliul unei urechi. Nu reuşesc o draperie fără să trăiesc sentimentul ei. Cred că frumuseţea naturii umane, a realităţii materiale, nu este depăşită. Prin materie simt că mă apropii mai mult de vis. Structural nu pot ocoli figurativul şi apoi nu am argumente împotrivă-i.

ION SĂLIŞTEANU

● O falsă problemă

Orice discuţie despre modern mi se pare inutilă atîta vreme cît nu se aplică unei realităţi artistice date. Pentru că obiectul real al oricărei analize este opera de artă şi, implicit, actul de creaţie pe care aceasta îl presupune. Atîta vreme cît nu se discută *despre* pictură *pe* pictură, există riscul de a se da soluţii false, de a se formula norme artificiale, exterioare creaţiei. Fără o raportare directă la realitatea concretă a artei, cuvîntul îşi pierde gravitatea şi, în loc să deschidă accesul către imagine, încarcă drumul cu prejudecăţi derutante.

A fi modern — iată o obsesie pe cît de inutilă, pe atît de dăunătoare. La nivelul unei generalizări teoretice, certificatul de modern tinde să fixeze limite, să stabilească valabilităţi şi nevalabilităţi, dogmatizînd fenomenul creaţiei contemporane. De aceea cred că problema modernităţii este o falsă problemă.

Adevărata misiune a criticii este de a descoperi elementul viu şi autentic din operele contemporane, de a pune în lumină artistul cu puternice convingeri personale (lucru ce înseamnă a beneficia pe plan social de el). În conştiinţa oamenilor, în zona cea mai pură a încrederii şi stimei celor ce iubesc arta, nu trebuie să intre în primul rînd definiţia şi teoriile « elucidatoare », ci opera de artă demnă de preţuire.

Problema « modernului » şi a « tradiţionalului », în principiu, nu există. De ce s-o inventăm cu orice preţ? Se face un fel de comerţ de idei cu « modernul » şi cu pictura « tradiţională ». Ce e modern? De ce nu şi-or fi văzînd oamenii de treabă?

SABIN BĂLAŞA

Arta modernă — artă pe măsura omului

Arta este un fenomen de o mare complexitate. Faptul se uită, prea adesea, aşa cum se uită că arta nu se naşte din artă, ci din viaţă. În cadrul multor experienţe moderne s-au analizat şi s-au dezvoltat la exces, pînă la o aşa-zisă autonomizare, numai unele sau altele dintre elementele, laturile, compartimentele care alcătuiesc în ansamblul lor fenomenul complex al creaţiei. Aşa s-a ajuns, de pildă, la arta abstractă. După părerea mea, arta adevărată a fost, este şi va rămîne figurativă.

Pe de altă parte — şi aceasta este una din erorile secolului — numeroase experienţe moderne au suportat şi mai suportă încă influenţa tehnicismului epocii noastre. Dar arta nu trebuie să fie o vasală a maşinii şi avem suficiente dovezi că rostul ei este să se ocupe de om.

Lumea modernă, avidă de artă, aşteaptă ca aceasta să fie pe măsura ei. În viitorul apropiat s-ar putea să se lucreze din nou cinci ani la un tablou şi, din punctul de vedere al respectului pentru meşteşug, arta modernă să se asemene mai mult cu arta veche. Cred că nu peste mult timp, în faţa unei picturi contemporane oamenii vor încerca un sentiment asemănător celui trăit în faţa unui tablou de Van Eyck.

Un nou clasicism stă la orizontul artei.

VIOREL MĂRGINEAN

A fi modern — a spune ceva despre lumea în care trăieşti

Nu ştiu dacă sînt sau nu modern. Punîndu-mi totuşi întrebarea, cred că a fi modern nu înseamnă altceva decît a trăi, a gîndi, a creea în contemporaneitate. Înseamnă a participa la viaţa poporului tău, exprimîndu-ţi, într-un fel propriu, experienţa de viaţă.

Epoca pe care o străbatem ne aparţine, e un bun al nostru. Şi nu cred că există vreun artist care să nu aibă ceva de spus despre epoca sa. Dar poţi să vorbeşti convingător numai despre ceea ce simţi şi cunoşti. Grigorescu, Luchian, Tonitza, Petraşcu, Pallady au vorbit cu pasiune despre locurile şi oamenii în mijlocul cărora au trăit.

Sînt îndemnat să pictez peisaje în care răzbat ecourile copilăriei. Mă interesează compoziţia şi, colindînd ţara, nu o dată, oamenii de azi şi faptele lor mi-au amintit de oamenii de odinioară. De mai multă vreme am început să mă gîndesc la compoziţia cu temă istorică. Cînd anume se va materializa această preocupare, într-un an, în doi, nu ştiu. Am însă convingerea că asemenea preocupări ţin de modernitate.

OVIDIU MAITEC

A nega şi a perpetua

După părerea mea, în legătură cu folosirea noţiunii de « modern » este sesizabil un sentiment de nelinişte, dacă nu chiar — în unele cazuri — de neîncredere în valorile pe cale de constituire, în contrast cu certitudinea pe care o inspiră caracterul definitiv al valorilor tradiţiei.

În această privinţă, scepticismul nu poate fi decît o expresie a neangajării în pregătirea sau crearea noului, iar opoziţia categorică — acolo unde există — o expresie a incapacităţii de a-l creea sau accepta.

Actul creator în artă nu este, cred, decît o zbatere perpetuă spre adîncimi din care fiecare generaţie şi epocă vrea să-şi extragă adevărurile şi idealurile proprii. Este sigur că în funcţiile şi formele artei, în diferite momente ale evoluţiei ei, se produc mereu modificări. De aici şi aparenta discontinuitate înregistrată de istorie. Totuşi, în substanţa evoluţiei artei există o constanţă.

Raportate la tradiţie, noile forme, noile adevăruri şi idealuri sînt numai în aparentă contradicţie cu ea. Pentru că, negînd-o pe un plan, o afirmă pe linia unei continuităţi.

Aşa se explică opoziţia lui Cézanne faţă de impresionişti, a lui Braque faţă de postimpresionişti, a lui Luchian faţă de Grigorescu, a lui Bourdelle faţă de Rodin, sau a lui Brâncuşi faţă de întreaga sculptură anterioară. Anulînd în aparenţă, dar adăugînd în esenţă noi valori spirituale.

Modernitatea este plusul valoric faţă de tradiţie.

BRÂNCUȘI

SEMNIFICAȚII

GRIGORE POPA

Mă întrebam de fiecare dată, cînd părăseam, uluit de frumusețe, straniul atelier din Impasse Ronsin, de unde vine aura de distincție și prestigiul zeiesc al sculpturii lui Brâncuși. După prima vizită — era într-o superbă după masă duminicală de Thermidor parizian — spuneam prietenului care mă însoțea, că văzîndu-l pe Brâncuși contemplîndu-și lucrările ce se perindau în mișcare circulară pe cuprinsul rotondei din centrul atelierului, am avut impresia halucinantă că văd pe Dumnezeu în ziua a șaptea a creației, trecîndu-și în revistă — și nu fără satisfacție — făpturile mîinilor sale. Imaginea de atunci a maestrului mă stăpînește și azi. Pentru mine, Brâncuși este demiurgul sculpturii moderne. Dar întrebarea de atunci îmi stăruie și acum în minte. De-a lungul celor aproape treizeci de ani care s-au scurs de la prima mea întîlnire cu Brâncuși, am încercat în repetate clipe de răgaz să-i dau un răspuns. Din teama de a nu greși, am amînat mereu formularea lui. Astăzi mă îmbie evidența convingătoare a prezențelor implacabile.

Prin pădurea bătută de vînturi a artei moderne, drumul lui Brâncuși este drept și univoc: el duce neabătut spre *descoperirea esențelor*. Esențializînd multiplicitatea datelor cuprinse de fagurele concretului și organicului, sculptura brâncușiană dobîndește *noimă ontologică*. A identifica esența veritabilă a lucrurilor, înseamnă a simplifica și reduce aparențele, a intui elementul lor de perenitate, ridicîndu-le la demnitatea de simboluri cosmice. Simbolica la scară cosmică a sculpturii lui Brâncuși se desăvîrșește (și nu cred că exagerăm) într-o viziune plastică a lumii, viziune în care — respectîndu-se relațiile de implicație dialectică a nivelurilor de existență — organicul ca și anorganicul, făptura ca și stihia, omul ca și animalul, sînt așezate, fără sminteală, fiecare la locul ce i se cuvine. Și Brâncuși — sinteză de cristal între sensibilitatea cosmică a țăranului român și cugetul limpede al înțeleptului — cunoștea, după legitățile firii, locurile și rangurile, ca un însetat de armonie, măsură și echilibru mediteranean ce era. De aceea, pentru ochiul care învață să le vadă și pentru mintea care se străduiește să le deslușească semnificațiile, sculpturile lui Brâncuși exprimă o grandoare calmă, o monumentalitate intimă, caldă, și o liniște suverană. De o « transparență » unică, marmurele și bronzurile lui Brâncuși gîlgîie de tîlcuri și de viață. Atracția lor magică — odată familiarizat cu ele — te cheamă cu dulceața inefabilă a luminii.

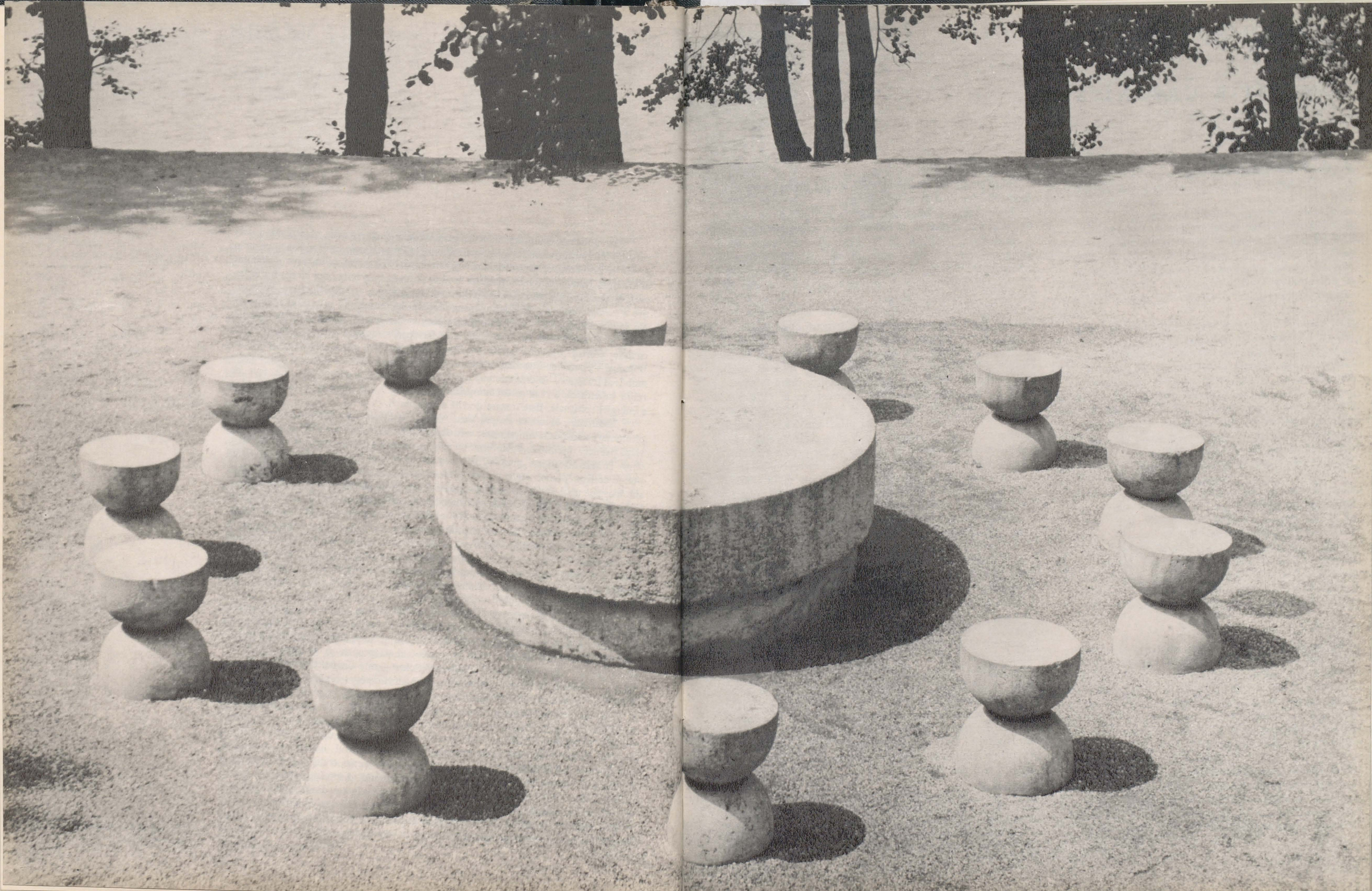
În legătură cu opera lui Brâncuși s-a vorbit despre miracol. El însuși notează: « viața mea n-a fost decît o succesiune de minuni ». Pentru Brâncuși, după expresia unuia din comentatorii săi, « miracolul țîșnea din praful cotidianului. Viața îi dădea naștere în mod natural, ajungea doar a-l ști culege. » Marele sculptor l-a cules cu simțămînt de evlavie și l-a transmis omenirii ca un *mesaj monumental* de bucurie, puritate și încîntare. « Nu căutați, scrie Brâncuși, într-unul din aforismele sale, gîndindu-se la propriile lui creații, formule obscure sau mistere. Eu vă ofer bucurie pură.» Nevoia acestei comunicări directe — în stilul de participare a copilului la minunile lumii — cu esențele, dă artei lui Brâncuși căldura și palpitația vieții. În concepția lui, « orice existență, orice făptură vie învăluie un adevăr esențial », o tonalitate lirică fundamentală prin care comunică — asemenea unor monade cu ferestrele deschise — cu celelalte elemente ale lumii. Așa se explică faptul că arta lui « regăsea, în dulceața ei tainică, țipătul originar al animalului, cîntecul natural în stare pură. Brâncuși voia « să trezească piatra », « să o facă să cînte pentru umanitate ». Și de aici, *culoarea de universalitate concretă* a mesajului său.

Dar universul sculptural al lui Brâncuși nu este decît expresia obiectivată a universului interior, caracterizat printr-un robust echilibru dinamic, prin armonie, printr-o severă și neabătută stăpînire de sine, prin cumpăt viril și printr-un acut simțămînt al măsurii. Toate aceste însușiri își au izvorul în ceea ce numim noi *asceza* lui Brâncuși, dimensiune majoră a personalității sale. În cazul dat, asceza este starea de pregătire a *actului demiurgic*. Și Brâncuși este *demiurg*, în sensul plin și tare al cuvîntului. Nu spune el limpede?: « Lucrurile nu sînt greu de făcut, ceea ce este greu este (faptul) de a ne (trans-)pune în starea de a le face ». Or, această transpunere, cu alte cuvinte efortul prin care se obține starea de a le face — și de a le face genial ca Brâncuși —, coincide întocmai cu asceza. Pentru a deveni stare de har — și prin aceasta mobil al creației — asceza trebuie cucerită, întreținută și consolidată. Ca fapt de trăire sufletească, asceza se declară printr-un maxim de tensiune, dilatare și densitate a energiei spirituale. Este o stare de vîrf a conștiinței.

Încordarea lăuntrică despre care vorbim se înfiripă pe urma unui proces de pronunțată și susținută concentrare, care absoarbe și filtrează în același timp toate sevele vieții psihice, orientîndu-le, în sens unic, spre un scop, o problemă, un obiect sau o temă. În sens direcțional, marcînd intenționalitatea actului inițial, concentrare înseamnă putere de fixare, tenacitate și perseverență în funcție de o finalitate proiectată în viitor, sub ipostaza unui imperativ care așteaptă și se cere a fi tradus în faptă. Această mobilizare generală a vieții interioare se sprijină pe un mănunchi de virtuți numite: tăcere, reculegere, meditație, contemplare. Sub aspect de etică personală, densitatea existențială a conștiinței înnobilate de virtuțile pomenite se traduce prin severitate bărbătească și suverană stăpînire de sine. În cazul sculptorului, stăpînirea de sine prin puterile spiritului creator însemnează și stăpînirea materiei. La acest punct de înaltă ardere interioară, ni se revelează pe deplin semnificația cuvintelor lui Brâncuși, care rezumă o etică profesională: « A crea ca un zeu, a comanda ca un rege, a lucra ca un sclav ».

Datorită unicei complexități a spiritului brâncușian, propensiunea spre reculegere și meditație se întregea — într-o fremătătoare sinteză creativă — cu *bucuria de a fi*, cu dragostea de viață, decantată prin deliciile simțurilor și transparența unei sensibilități, ce-l lega direct de « bucuriile esențiale », după propria sa expresie. De aceea, « arta, pentru el, — scrie Carola Giedion-Welcker — este un fruct savuros al pămîntului. . . și o invitație a spiritului la detașare. Alături de o « seninătate », de o « bucurie de a trăi » mediteraneene, sculpturile lui Brâncuși ascund, în puritatea lor formală și în intensitatea lor de suflet, un element de transcendență ». Este vorba de transcenderea materiei prin forța demiurgică a spiritului. Această transmutație a imanenței materiei în transcendență spirituală este — nemărturisit, dar ușor de dedus — însuși mesajul sculptorului, cînd el se numește Brâncuși. Procesul dialectic al transmutației, salt calitativ de mare potență spirituală, este opera *grației*, o altă dimensiune majoră a personalității brâncușiene. Luminoasă și transparentă dispoziție interioară, grația, afină cu trăirea pînă la incandescență a purității — care l-a însoțit din fragedă copilărie — își prelungește virtuțile creatoare în «echilibrul aerian» al *Coloanei fără sfîrșit*, în zborul *Pasărei măiastre*, dîndu-i lui Brâncuși pecetea solară de *pelerin al absolutului*. « De-a lungul întregii mele vieți, spune Brâncuși, n-am căutat decît zborul. Zborul, ce fericire !»

CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Masa tăcerii ▶
(Foto: Tincu Puran)



BRÂNCUȘI

CONCEPȚIE URBANISTICĂ

V. G. PALEOLOG

Masa, *Poarta* și *Columna nesfîrșită*, această trilogie a devenit siglul de artă al civilizației moderne.

Însemnătatea ei este de atîta măreție, încît nici un amănunt despre geneza și tîlcul ei nu este de prisos cunoașterii noastre.

Atributiv, *Trigemenea* de la Tîrgu Jiu face parte din urbanism. Dar dintr-unul străin de cel obișnuit: dintr-un urbanism în căutarea unor relații spirituale, funcțiunea lui fiind de a se suprapune ca un supersens sau de a se desprinde mai sus de vălmășagul urban.

Ansamblul de la Tîrgu Jiu a rămas din nefericire nedesăvîrșit, în urma decepției resimțită de Brâncuși printr-o nerespectare a unei înțelegeri primordiale.

Dacă înțelegerea contemporană ar fi fost la nivelul ideii creative a lui Brâncuși (Pamfil Șeicaru, care ținea pe acea vreme hățurile unei părți a opiniei publice, vedea în trigemenea « o năzdrăvănie »), gîndul lui creator ne-ar fi lăsat-o întregită: nu se știe cum. Și nici prin ce! Cu *Pasărea Măiastră?* Cu *Prometeu?* Ori cu altă plăsmuire? Căci Brâncuși, îndepărtîndu-se cu grabă, a luat cu el taina gîndului, nedezvăluindu-l nimănui, nelăsînd drept semn pe loc pentru cel de-al patrulea gînd, decît temelii de beton și azi îngropate.

Din această dramă sufletească a lui Brâncuși nu a rămas decît o mărturie orală, susținută de dovezile de piatră cioplită necesare piațetei, doar ideată, a *Columnei nesfîrșitului*.

Mobilul inițial a fost o monumentalizare pentru jertfa de viață a eroilor gorjeni din războiul de întregire. Înțelegerea cu sculptorul se făcuse, o mărturie scrisă chiar cu mîna lui o arată, prin mijlocirea fostei eleve a lui Brâncuși, sculptorița Milița Pătrașcu, care ea însăși dotase de curînd Tîrgu Jiul cu cenotaful de pomenire al Ecaterinei Teodoroiu. Pus pe drumuri, și pe punga lui, Brâncuși nețintînd nici măcar să se vorbească de vreo plată ori răsplată, prin iunie 1937, a sosit de la Paris în țară unde a zăbovit pentru această treabă doi ani în activitate și în zbucium: « atît barem să fac pentru locurile mele », spunea el. *

La începutul începutului, și Brâncuși și comitetul nu intenționau să ridice decît un singur « monument ». În ședința hotărîtoare a comitetului, « cu o voce blîndă și în contrast cu ieșirea lui violentă (care uluise comitetul), Brâncuși spune, după ce desfășoară o fotografie: — « Am hotărît la Paris ca monumentul să fie o coloană fără sfîrșit. Iat-o! » Ochii celor prezenți privesc uimiți fotografia care pentru ei nu reprezenta decît un stîlp țărănesc. »

---

* Documentarea noastră, pe lîngă amintiri personale, se sprijină pe dosarul cu acte (din Arhivele Statului din Craiova) ale Uniunii Doamnelor Române, privitor la înălțarea « monumentului », pe relația scrisă, de care dispunem, a vicepreședintei secției gorjene a acestei asociații, Aretia Tătărăscu, precum și pe documentarul tehnic alcătuit de Tretie Paleolog.

CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Poarta sărutului ▶
(Foto: Tincu Puran)

Aceasta s-a petrecut în satul Poiana. Cîteva zile după aceea: « Liniștea patriarhală a micului oraș Tîrgu Jiu fu oarecum tulburată de prezența unui bătrîior străin care era văzut cînd sus la cazărmi, cînd la fîntîna Sîmboteanu, cînd pe digul Jiului în grădina publică. . . »

Din contactul direct, din contemplarea locurilor, lui Brâncuși duioase, din scrutarea celor ce nu au grai și din ecourile lor surde, în adîncurile sufletești, în mintea și simțirea lui Brâncuși s-au înălțat gînduri și aspirații care apropie pe om de ceea ce îl depășește, dîndu-i avînt și aripi ce nu mai sînt pămîntești.

Memorialista continuă:

«. . . proiectul definitiv al *Coloanei Nesfîrșite* nu este gata. S-ar putea că în viziunea artistică a lui Brâncuși se înfiripează un gînd mai larg. A fost un moment hotărîtor în evoluția operei brâncușiene cînd el se hotărî să execute un monument — un *Portal de piatră*. Tot atunci el decide ca acest portal să fie legat de coloană printr-o stradă ideal dreaptă care să poarte numele de *Calea Sufletelor Eroilor*.

Prietenii lui simt măreția și sumele necesare unei duble lucrări sînt spontan adunate. »

⋆

Am ținut să redăm, din memorialul de care dispunem, acest text, actul de naștere al gîndului urbanistic care este *Calea Spirituală*, *Via Sacra* din Tîrgu Jiu.

Totul aparține numai lui Brâncuși: monumentul, alegerea locului, traseul, pînă chiar și numele, *Calea Sufletelor Eroilor*, nici un amănunt nefiind de lipsă; și, realizat de Brâncuși într-un chip inedit și fără pereche în urbanismul contemporan, introducînd în această știință un element nou: sacralitatea unui vector urban printr-o adecvare la geniul locului, nefiind nicidecum ceea ce urbanismul numește o zonificare.

Gîndul urbanistic al lui Brâncuși, întruchipat la Tîrgu Jiu, nu este o formulă aplicabilă de-a gata oricărei așezări umane.

Urbanismul lui Brâncuși, de la Tîrgu Jiu, nu era decît închegarea orelor discursive și deselor controverse de lîngă jerăgaiul vetrei din Impasse Ronsin, ale înfruntărilor de gînduri cu antagonul său, tot atît de țîfnos și de trufaș ca și românul nostru, helvetul Le Corbusier; blîndul urs împăciuitor și artist de omenie, amic credincios amîndurор, Fernand Léger, abia reușea să le potolească înfruntările și oracularile, pe cîtă vreme Blaise Cendrars, Beelzebuth ispititor, c-un vătrai care îi prelungea singura mînă pe care războiul i-o lăsase, scormonea jerăgaiul. Și al vetrei. Era prin 1919. Toți laolaltă găseau necesară intervenția urgentă a tîrnăcopului pentru a se putea da un sens nou și mai potrivit cu vremea vălmășagului uman. Le Corbu' țintea în acel timp spre gigantismul urbanistic al orașelor alveolare și iradiante, altfel tentaculare decît le cînta poetul vremii, Verhaeren, îndeosebi pentru Paris, « orașul luminii ». Brâncuși respingea supergigantismul urban și-i reproșa lipsa spiritualității, aforizînd ca de obicei că totul trebuie « să fie pe măsura omului ».

Le Corbu' și Brâncuși se împăcau doar pe spinarea *Manhattan*-ului pe care Le Corbu' îl repudia, pentru el nefiind decît « un liliput emfatic și impertinent în călcarea raționalei Ordine » (cartesiene) din care el își făcuse crez, pe placul retorilor francezi; pe cîtă vreme Brâncuși îi reproșa *Manhattan*-ului absurdul vălmășag arhitectonic: « ori înălțați palatele și catedralele la nivelul zgîrie-norilor, ori dărîmați-vă building-urile », sloganizase el.

Gigantismului urban, Brâncuși îi opunea și îi oferea pilda naturii, îndeosebi aceea a vegetalului, de o altă alură arhitectonică decît viața animală. Evocînd frumusețile arhitectonice ale florei românești, Brâncuși nu ostenea de a face elogiul arhitectural al vegetalului, singurul care poate să redea adevărata măreție a naturii: impasibilitatea (rîvnind în sine la hieraticul sculpturii egiptene, cea mai apropiată lui). Învinșilor care îl ascultau, Brâncuși le arunca mărturia vegetațiilor ecuatoriale, a plantelor grase uriașe și pitice care fac comoara acestor zone și pe care el le cerceta stăruitor în minunata Grădină a Plantelor din Paris, pretutindeni pe unde hălăduia, uneori chiar în muzee, dacă interesul îi era stîrnit de inedit.

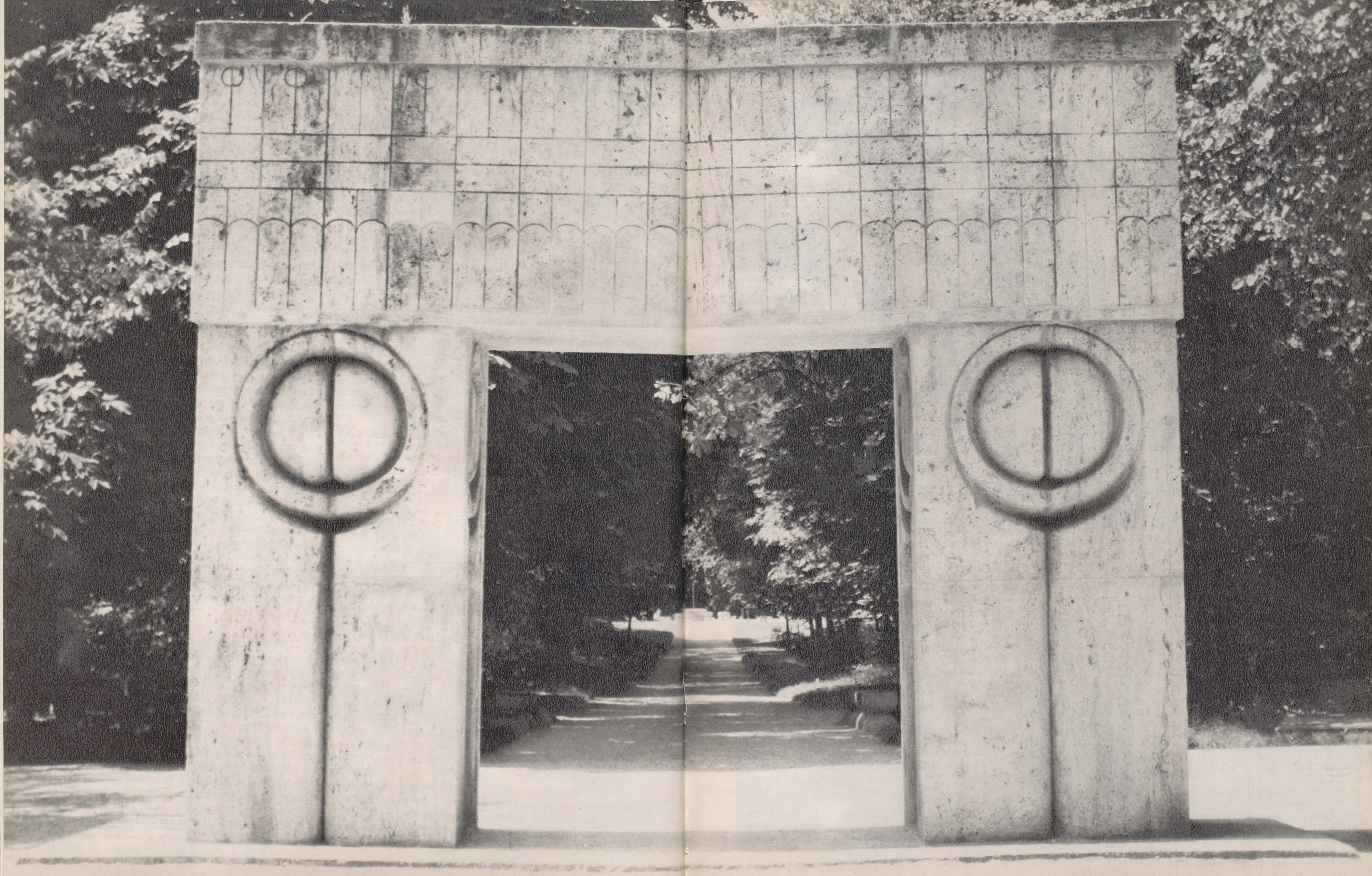
Opera sculpturală a lui Brâncuși s-a resimțit chiar de această pasiune, o vreme, el întrevăzînd un ciclu sculptural al plantei, din care a rămas doar un unic exemplar, *Planta Exotică*, azi în Muzeul Național de Artă Modernă din Paris, urme de preocupări figurînd și în ilustrativul poemelor lui Ilarie Voronca *Plante și Animale*. Dar teama de a nu cădea în imitativ l-a oprit, petrecînd elevului său japonez aceste preocupări vizibile în *Columna* lui Nogushi care figurează alături de opere de Brâncuși în Muzeul din Nebraska (S.U.A.).

⋆

Mărturia memorialului citat e o dovadă, dacă mai era nevoie, că așezarea semnelor semantice sculpturale din Tîrgu Jiu a fost precugetată și că trasarea axei « perfect liniare » dintre *Masă* și *Columnă* a fost ideată și chiar botezată simbolic de Brâncuși, cu gîndul precis de a dota frusta așezare umană din Tîrgu Jiul de altădată, cu o axă spirituală, cu o *Via Sacra*.

Mesei, *Porții* și *Columnei*, pe lîngă semasiologia proprie fiecăreia dintre ele, Brâncuși le acordă tustrelelor un suprasens, desfăcut din geniul locului.

Independent de preocupările urbanismului așa cum el este practicat, și în afara gîndului de a folosi principiile uzuale urbanistice ale zisei zonificări a vectorului cultural al unui oraș, Brâncuși nu s-a ocupat decît de un obiectiv altfel măreț: de a dota așezarea umană cu un epicentru spiritual propice și părelnic sacralității antice.



EXPOZIȚIA REGIONALĂ TÎRGU—MUREȘ

OLGA BUȘNEAG

Există în varietatea viziunilor și soluțiilor plastice ale expozanților din regionala Tîrgu Mureș un « ce » comun, o trăsătură de unire care dă și nota specifică a acestui centru: o cromatică reținută, gravă, (de tradiție în această parte a Transilvaniei), în care intervin, uneori, accente fauve.

Există acolo un viguros nucleu de tineri, a căror înzestrare ar putea chezășui o frumoasă evoluție a artei plastice în regiune. Mă gîndesc, printre alții, la Zolcsák Sándor, a cărui *Elegie* în rafinate tonuri de griuri-albăstrui s-a făcut remarcată pe simezele bienalei de la București și care a expus aici trei lucrări cu certe calități plastice, inegal rezolvate însă. Consider *Pescuitul pe mare* o lucrare semnificativă pentru problemele pe care și le pune în momentul de față artistul; o mai stringentă organizare a planurilor de culoare ar fi făcut din această pînză o lucrare deplin închegată.

Balázs Imre este un artist care știe să-și strunească tumultul temperamental, să-l sublimeze în tensiuni plastice, așa cum ne probează lucrarea *Case din Inlăceni* și, mai ales, dramaticul și fantastul peisaj *Curte* din bienala de la București. O oarecare monotonie în tratarea planurilor, (cum se observă în porțiunea superioară a celor două lucrări expuse la Tîrgu-Mureș), trebuie totuși evitată.

Lucrările lui Victor Datu, unitare ca viziune și gamă cromatică, indică o inteligentă asimilare a cubismului. Calitățile de pastă, acuratețea meșteșugului — pe care pînzele de la Tîrgu Mureș le evidențiază mai pregnant decît natura moartă expusă în cadrul bienalei de la București — pot fundamenta speranța că acest talentat artist, care caută dincolo de aparențe o organizare mai solidă a realului, va izbuti să găsească o soluție care să-l exprime în mai mare măsură.

Artist cu valențe multiple, manifestîndu-se și în grafică, și în artele decorative, Nagy Pál se arată interesat de obținerea unor efecte de materie care să sporească potențialul emoțional al tabloului. Dintre cele trei lucrări — fiecare în altă viziune și altă factură — *Pasărea de foc* condensează cel mai expresiv cîștigurile însumate de Nagy Pál din experimentarea unor noi modalități de limbaj.

Unul dintre cele mai interesante profiluri plastice din recenta regională este Porzsolt Borbála. Grafismul pictural al pînzelor sale denotă studiul perseverent al structurilor plastice; o mai atentă finisare a unor detalii din *Construcții noi* ar fi pus și mai mult în valoare calitățile acestei pînze. Exuberanța cromatică și rafinatele efecte de materie din lucrarea *Atelier* par a contura cel mai bine posibilitățile artistei.

Cu toate că pictura lui Gheorghe Olariu comunică direct privitorului emoția artistului în fața construcțiilor noi sau a unor locuri cu semnificație istorică, lucrările din regională nu epuizează capacitatea artistului de a evoca memorabilul sau de a interpreta realul.

Peisajele fauve ale lui Simon Endre, cu efecte de vitraliu, (cu deosebire *Vale la Secăreni)*, se disting prin prospețime, construcție fermă și o cromatică vie.

Apreciez în Ambrus Imre un artist cu o rigoare compozițională, ale cărui lucrări cu teme din viața satului, (expuse în trecuta regională), aveau multă autenticitate. Pînzele din anul acesta, cu incontestabile calități de construcția culorii, sînt pîndite însă de uscăciuni manieriste.

Atmosfera dramatică generată de expresionismul cromatic al pînzelor lui Páll Lajos ne face să privim cu interes acest pictor-poet din Corund, vestit centru de olărie.

Dintre cele două lucrări semnate de Pittner Oliver, *Peisaj din Gheorghieni*, de un lirism discret, învăluit într-o lumină domoală, mi se pare a conține elementele unei modalități de exprimare mai proprii acestui temperament plin de căldură.

Barabás István, credincios tradițiilor școlii de la Baia Mare, prezintă, cu stăpînire a meșteșugului, într-o transpunere directă a realității, o serie de peisaje și o scenă compozițională.

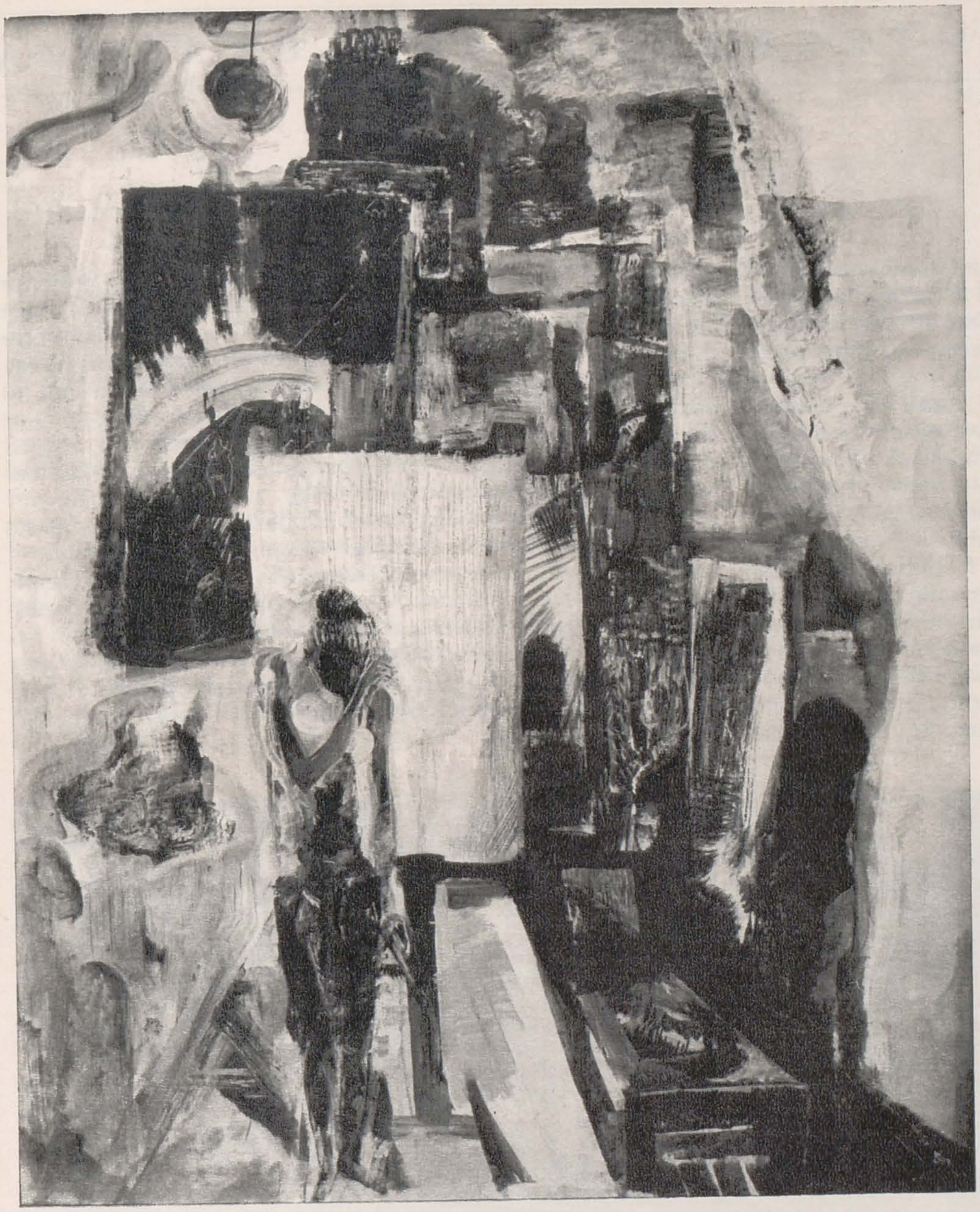
În lucrările lui Fekete Zsolt se observă o fructuoasă însumare a învățămintelor cézanniene, o subtilă gradare a planurilor de culoare.

O atmosferă de basm feeric, de străvezimi lunare aduc în expoziție peisajele primitivului Bartha Béla din Tîrnăveni, amator a cărui evoluție ar merita să fie urmărită.

Grafica nu izbutește nici în acest an să prezinte un ansamblu de lucrări semnificative. Se pot distinge însă cîteva personalități — cum sînt acuareliștii Márton Arpád și Gaál András. Lucrările lui Márton Árpád se caracterizează printr-o notă mai dramatică, iar cele ale lui Gaál András printr-o organizare geometrizantă, nu lipsită de fluide lirice. S-au remarcat, de asemenea, prin finețea execuției, acvatintele Gizellei Major (pentru versurile lui Arghezi), ca și unele din xilogravurile expresioniste ale aceleiași artiste, (ilustrații la nuvelele lui Francisc Munteanu). Merită să fie menționate, de asemenea, monotipurile lui Haller József, pentru valorile sculpturale ale desenului, inspiratele schițe de decor concepute de Fenes Romulus, ca și suita de peisaje a lui Bordi Andrei, încercat acuarelist.

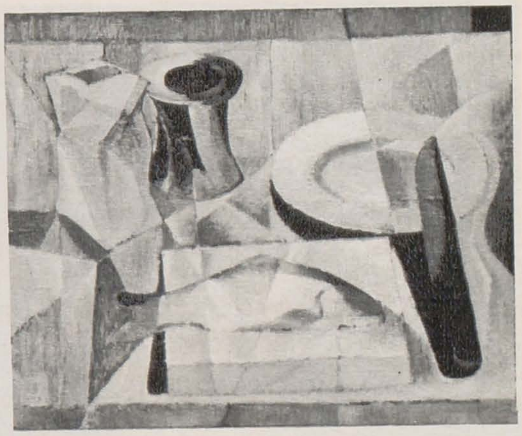
Sculptura continuă să rămînă la fel de neinteresantă ca și în trecuta regională. Portretistica lui Izsák Mártin evoluează în schemele cunoscute de acum cîțiva ani; mai interesantă mi s-a părut compoziția *Fluieraș* (bienala de la București), care merge pe linia stilizării artei populare. Dintre sculpturile lui Hunyadi László, artist plin de posibilități pe care întîrzie să și le actualizeze, reținem un tors și un frumos relief în aramă bătută.

În genere, artiștii de la Tîrgu Mureș (regretăm că n-am putut aminti și alte nume) încearcă să se exprime cu sinceritate, se străduiesc să-și elaboreze un nou limbaj, neprecipitînd însă nimic, nerisipindu-se în experimente gratuite.



PORZSOLT BORBALA: Atelier — tempera

NAGY PAL: Pasărea de foc — ulei



VICTOR DATU: Natură statică — ulei

PITTNER OLIVER: Peisaj din Gheorghieni — pastel

FEKETE ZSOLT: Case între munţi — ulei

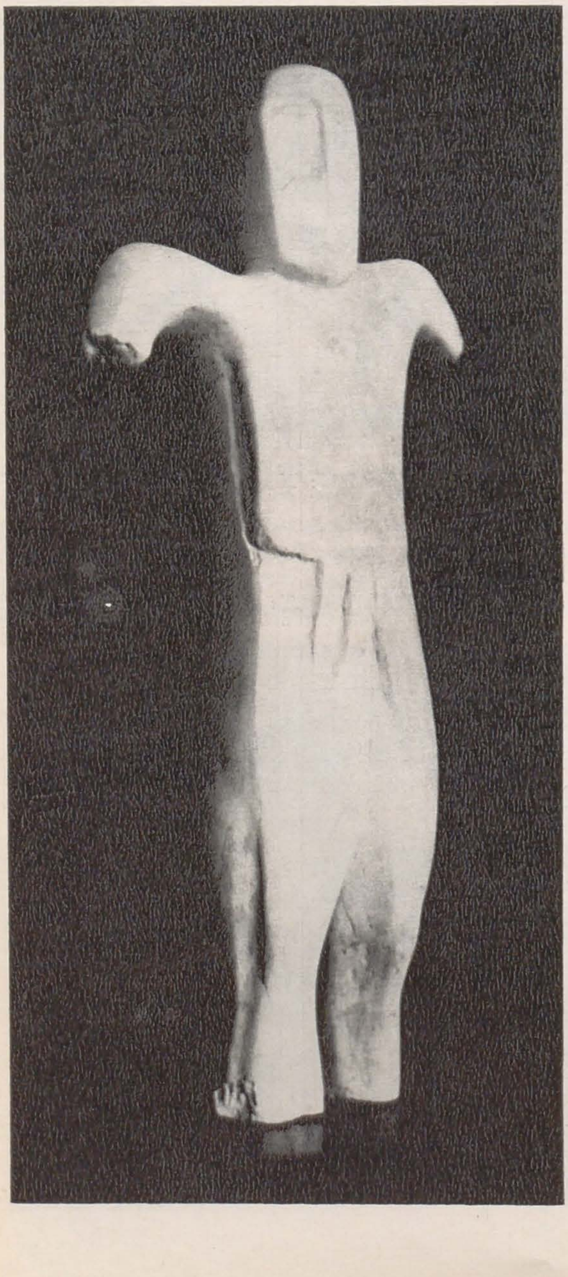
EXPOZIȚIA INTERREGIONALĂ CRAIOVA

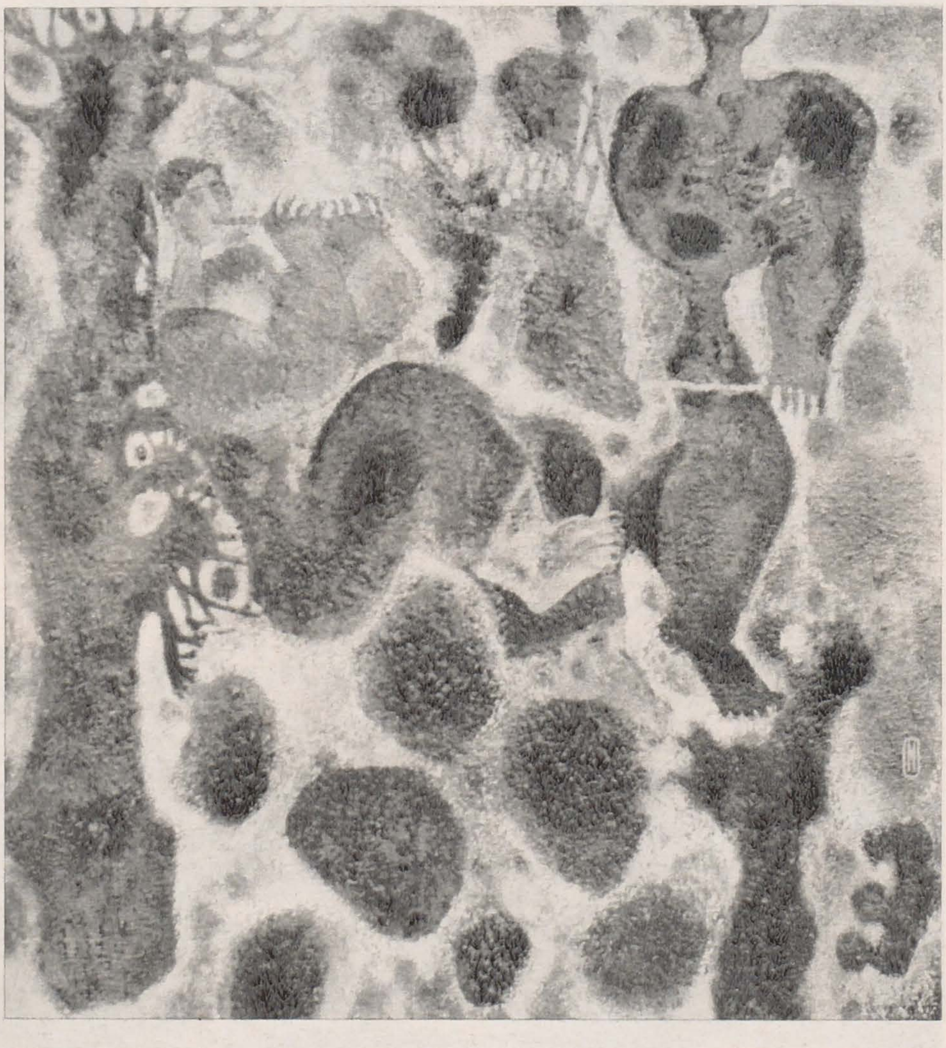
Spiritul de selecție a operat în regionala craioveană mult prea puțin riguros, acceptîndu-se spre a fi expuse lucrări ce nu depășesc un amatorism discutabil. Expoziția se extindea pe cinci săli, dar cel puțin două dintre ele erau înțesate cu lucrări facile, amabile.

Unii artiști reprezentați în expoziție caută cu pondere, poate chiar cu prea multă lentoare, să-și găsească moduri mai proprii de exprimare. Alții « experimentează », redescoperind cubismul sau anexîndu-l cu totul exterior pe Țuculescu, atunci cînd nu practică un realism fără substanță emoțională. Viziuni mai conturate întîlnim în lucrările artiștilor cenaclului Petroșani (Matyus Iosif, frații Szilagy, Fodor Kalmann, Telmann Iosif), a căror continuitate în preocupări merită să fie subliniată. Coloritul sobru, matricea cubistă din care au evoluat în direcții proprii, dau un aer de familie acestor artiști — personalități distincte de altfel.

Și în interregionala craioveană, pictura a fost vioara « întîi »; grafica — cu totul neinteresantă. Sculptura a fost reprezentată doar de doi artiști: Peter Iacobi și Sopor Cole Nicos. Acesta din urmă a expus o compoziție cu unele ecouri din Fritz Cremer. Deși cele patru lucrări ale lui Peter Iacobi nu beneficiază de unitate de viziune, ele poartă marca unei remarcabile stăpîniri a tehnicii, a unui acut simț al materiei. Atît *Portret de femeie*, cît și *Pescar*, dar mai ales *Torsul de bărbat*, sînt concludente pentru strădania acestui artist de a-și închega o viziune personală, din retopirea filoanelor arhaic, expresionist și popular.

Picturile semnate de Viorel Penișoară-Stegaru și Vasile Buz — prezențe mai interesante în viața plastică a orașului — nu sînt definitorii pentru preocupările acestor doi creatori, care au figurat în bienala de la București cu lucrări mult mai semnificative ca viziune și factură. Pînzele expuse aci par a fi exerciții premergătoare. Semnalez totuși *Măturătoarea* lui V. Penișoară-Stegaru, drapată în poezie și taină, ca și *Viaductul* lui Vasile Buz, într-o viziune plonjantă, ușor naivă, cu sesizante ritmuri.





MATYAS IOSIF: Figuri în peisaj — ulei

FODOR KALMAN: Cătun — ulei

PETER IACOBI: Tors de bărbat — ghips

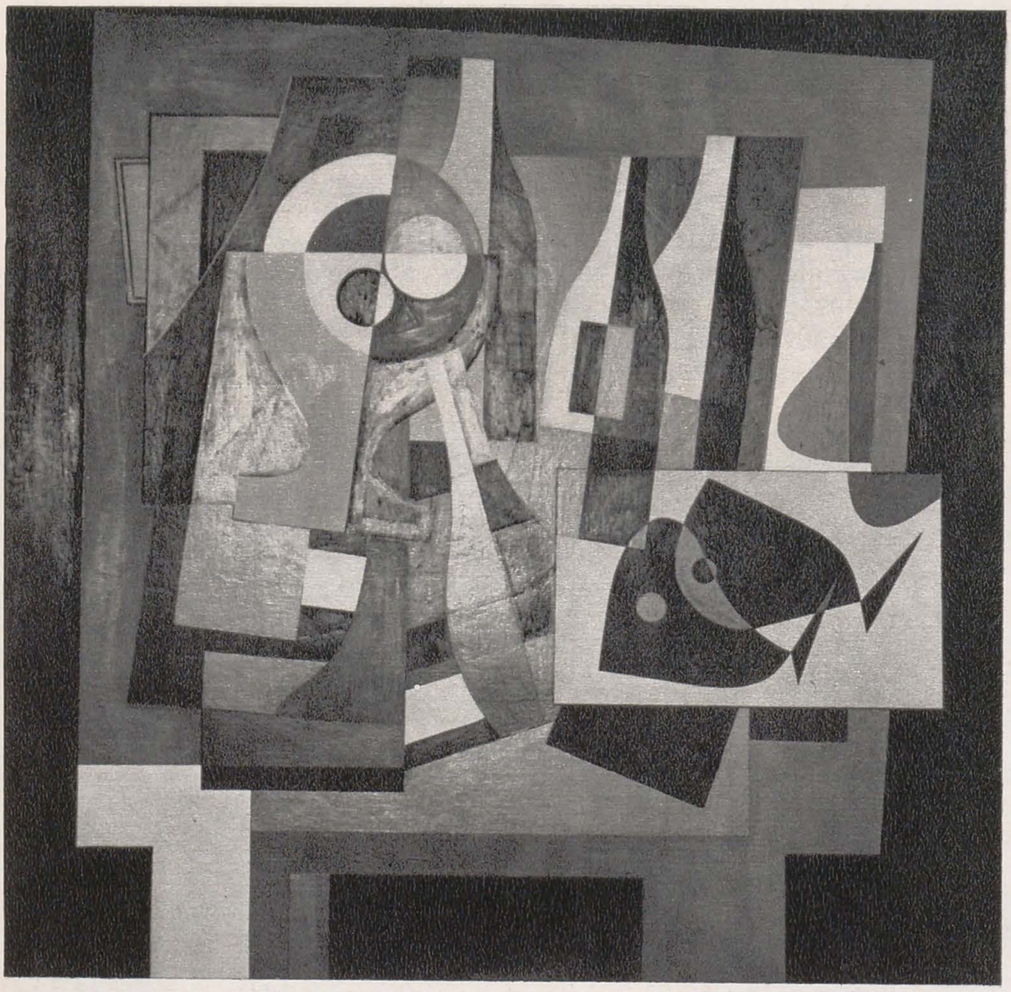
Mai decorativ în *Toamnă* şi *În subteran*, mai viguros în *Mineri*, Telmann Iosif vădeşte calităţile unui creator de tapiserii. Fodor Kalmann reţine prin preţioase iradieri de ocruri şi roşuri, prin calităţile unei paste dense, evidenţiate de *Cătunul* şi *Halda de steril*. Pornind de la structuri cubiste, fraţii Szilagy se diferenţiază prin cromatică şi modul de tratare a materiei. Szilagy Geza, mai vaporos, în felul lui Feininger, obţine în *Lac de munte* şi *Peisaj*, fluidităţi şi transparenţe de geme şlefuite. Mai sobru cromatic, cu o pastă mai suculentă, Szilagy Adalbert sugerează uneori vitraliul, prin pronunţate contururi negre; alteori, însă, cu un chenar decorativ factice, anulează un peisaj care ar fi fost interesant (*Case ţărăneşti*).

Picturile lui Matyas Iosif — plăsmuiri de vis şi realitate — se impun printr-o frumoasă organizare a pînzei, printr-un colorit surdinizat şi mai ales prin forţa lor de emisiune poetică. Acest artist se afirmă ca una din cele mai definite personalităţi ale cenaclului Petroşani.

Misterul unor spaţii imprecise, ca şi un aer chagallian circulă prin pînzele lui Toma Hirth, uneori insuficient articulate plastic. Natură problematică, artistul vrea să ne transmită, prin peisajul-simbol, neliniştile omului modern, amploarea spaţiilor cosmice pe care încearcă să le sondeze. Eustaţiu Gregorian de anul acesta ne face să-l regretăm pe cel de acum un an; lucrarea *Femei pe plaje* este tratată schematic, într-un decorativism uscat. Valenţele picturale ale lui Riţi Iacobi se concentrează mai ales în *Copac*, realizat în griuri şi alburi colorate, evocîndu-ne sobrele şi valoroasele sale tapiserii. Neorealist în *Pescari*, cu o construcţie mai riguroasă în *Tunelul Bumbeşti-Livezeni*, Ciceos Costas încearcă cu seriozitate să-şi găsească drumul.

Viaţa artistică din Craiova pluteşte încă în ceţurile genezei. Cred că temeinicia unei problematici mai ample, mai mult elan, o serioasă activitate de atelier, confruntări, dezbateri mai frecvente, ar crea un climat mai prielnic desfăşurării artiştilor talentaţi de aici.

BALCICA MOȘESCU-MĂCIUCĂ



IOAN CHIȘU: Masă albastră — ulei

O parte din pictura brașoveană mi-a transmis un sentiment destul de ciudat de regresiune. Mă refer la acei artiști care, prin căutarea ostentativă a originalității, s-au îndepărtat de ei înșiși, de propria lor structură artistică, fixîndu-și creația în domeniul exercițiilor de virtuozitate coloristică și compozițională. De aici rezultă uneori iscusite jocuri de forme și tonalități (*Interplanetar* de Florea Simion, *Procesiune* de Nicolae Iorga, *Șantier naval* de Gabriela Florescu), iar alteori lucrări în care se citește cu ușurință intenția de cerebralizare a imaginilor încărcate de foarte evidente ecouri constructiviste sau cubiste (*La fereastră* de Gaspar Teutsch, *Natură statică cu mere*, *Natură statică cu masă roșie* de Rodica Chișu, *Portret* de Sanda Vincenz, *Promoroacă* de Eugen Kostandiy).

O altă tendință vizibilă chiar și la unii din artiștii menționați mai înainte, urmărește să integreze într-o viziune modernă tradiția artei noastre populare. Remarcabile mi s-au părut, în acest sens, *Ceramica* și *Elanul* Silviei Radu, *Țesătoarele de covoare* ale Verei Marcu, *Păsări și flori*, *Acvarium* de Florea Simion, *Plecarea păsărilor* de Nicolae Iorga.

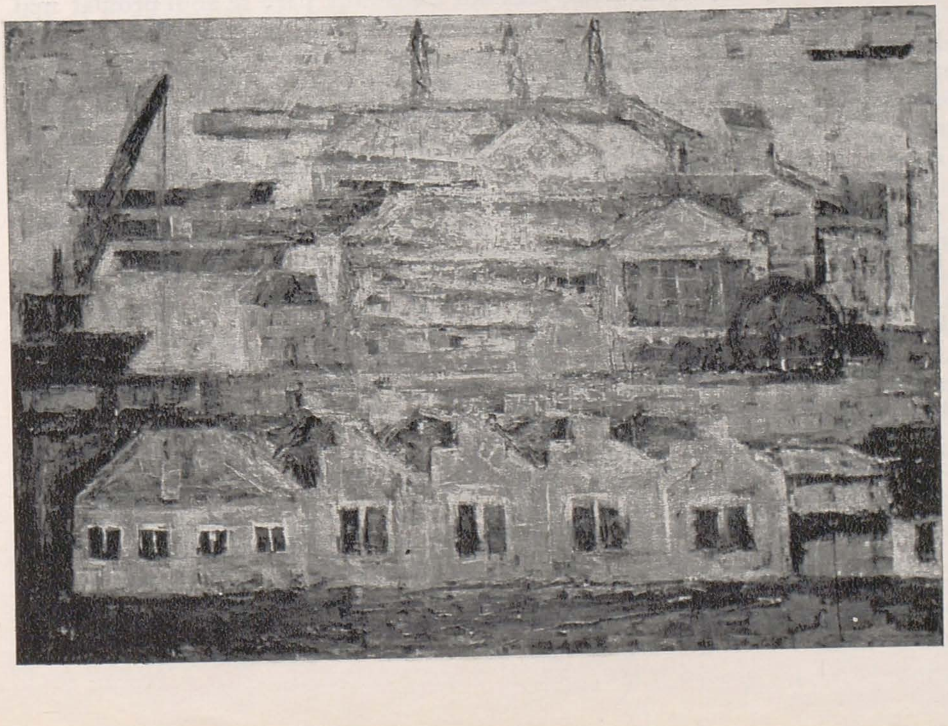
Numeroase alte lucrări expuse ilustrează aceeași orientare, însă cu rezultate mai puțin fericite decît cele citate.

O mențiune aparte se cuvine Emiliei Apostolescu. Lucrările sale, și în special tabloul *Nocturnă*, ne-au revelat un stil propriu, o conciziune și o pregnanță a tratării, remarcabile. Apropiate ca factură și de asemenea remarcabile, mi s-au părut peisajul *Noiembrie* și compoziția *Apărătorii păcii* de Aurelia Mărgineanu. *Activitate* de Ludovic Roman Boroș m-a reținut atît prin semnificație, cît și prin calități artistice deosebite; la fel, *Peisajul de toamnă* expus de Eftimie Modîlcă.

Grafica ar trebui menționată aproape în totalitate. Mă opresc, totuși, în mod deosebit, asupra ciclului de gravuri *Atitudini*, de Hielfried Weiss, înfiorat de un generos umanism, asupra incisivului *Panoptic al războiului* de Victor Stürmer, cum și asupra lucrărilor Marcelei Careja Bozoșan (cărora le este proprie o discretă delicatețe), ale Alexandrinei Gheție Hilohi, Biancăi Podea, Marcelei Bobancu și ale lui Ștefan Balint. Lucrările de grafică semnate de Friedrich Bömches, Eftimie Modîlcă, Ioan Chișu, Rodica Chișu sînt superioare uleiurilor expuse de ei.

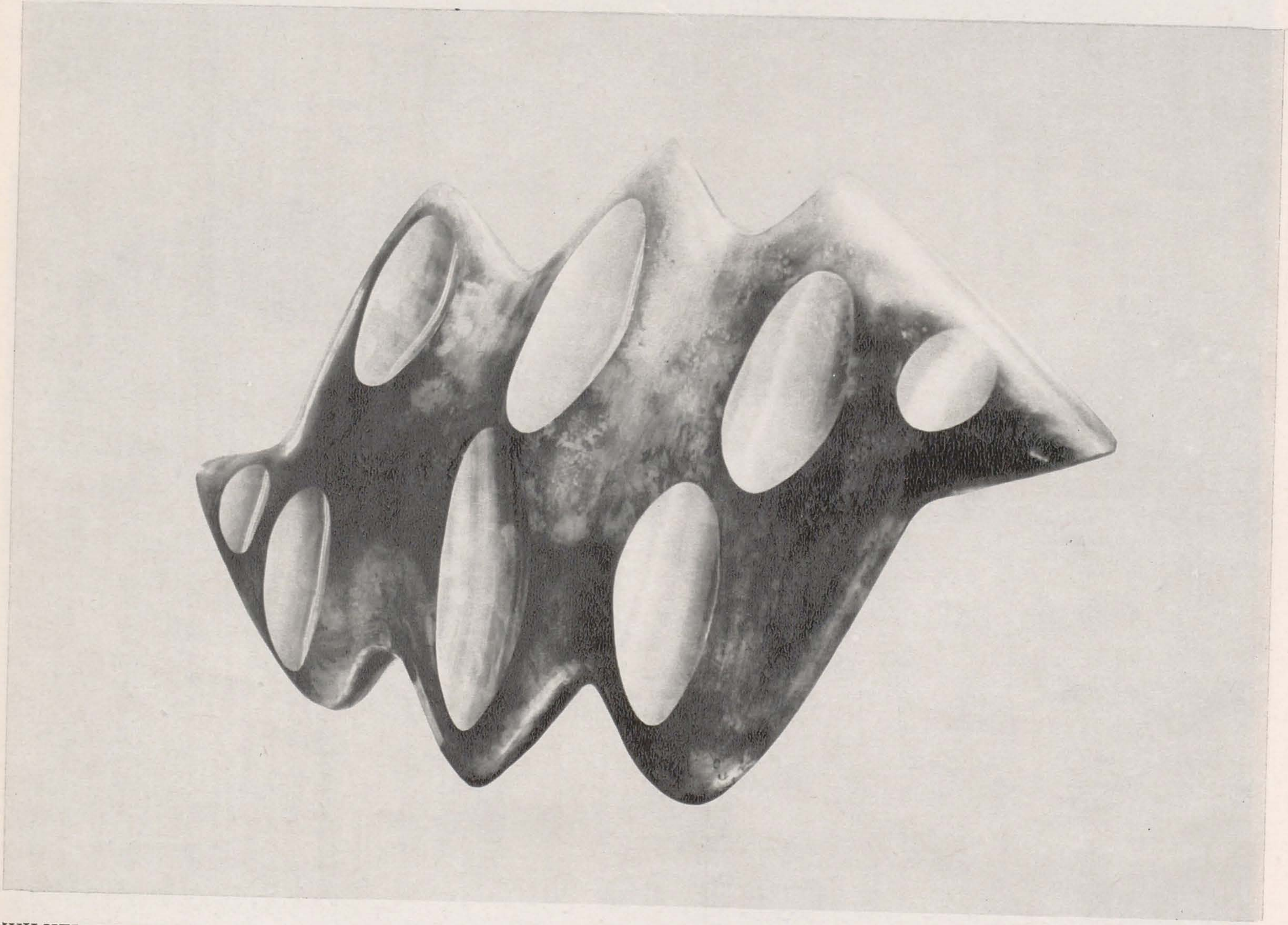
1
2 | 3

1. NICOLAE IORGA: Apus de soare — ulei
2. GABRIELA FLORESCU: Șantier naval — ulei
3. EFTIMIE MODÎLCĂ: Execuție — ulei



EXPOZIȚIA REGIONALĂ CONSTANȚA

MARINA VANCI



WILHELM DEMETER: Frunză — bronz

Organizat cu pricepere, Muzeul de artă din Constanța pare să se fi profilat mai cu seamă pe selectarea și expunerea lucrărilor care au avut ca sursă de inspirație peisajul dobrogean. Marinele, peisajele citadine evocînd atmosfera specifică acestor locuri, datorate unui Tonitza, Șirato, Iser, Petrașcu, Mützner, Steriadi sau Bunescu, figurînd în expunerea permanentă a muzeului, alcătuiesc adevărate pagini antologice ale istoriei picturii românești.

Spre deosebire de anii trecuți, cînd se observa în orientarea tematică a grupului de graficieni, pictori și sculptori din Constanța o îndepărtare de această strălucită tradiție, astăzi se poate vorbi de prezența unor asemenea note distinctive. Vom cita în această ordine de idei *Colț din Constanța* de N. Filip, *Peisaj marin* de Eugen Mărgărit, *Colț din Constanța* de Silviu Băieș, *Peisaj din Constanța* de Mircea Vărzaru, *Peisaj* de Maria Lungu. Cît privește peisajul « pitoresc », dulceag, edulcorat, deși mult mai redus numeric, a continuat să existe pe simezele expoziției.

La grafică se cuvine să amintim în primul rînd gravurile pe lemn ale lui Ethel Lucaci Băiaș, în special *Miraj marin*, cele ale lui Constantin Georgescu (*Ritm marin*) și ale debutantului Gece Marinescu (*Motiv portuar* și *Balta*).

În sculptură s-a detașat, ca și în alți ani, W. Demeter, cu cele două lucrări în metal — *Pasărea norocului* și *Frunză*. Sculpturile lui Duman și Vătămanu (*Păsări călătoare* și respectiv *Avînt*), gîndite într-o viziune decorativă, realizează în spațiu un joc ritmic al volumelor stilizate. Este evidentă la acești sculptori preocuparea de a găsi soluțiile cele mai potrivite pentru crearea unor opere care să trăiască în bună vecinătate cu construcțiile de oțel, sticlă și ciment ale litoralului.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ GALAȚI

MARIN MIHALACHE

Moderna sală de expoziție de la Galați a găzduit tradiționala regională a artelor plastice. Printre cei 22 de participanți, am întîlnit numeroși tineri entuziaști, veniți aici în ultimii ani. Ei au adus un suflu înnoitor ce ridică nivelul artistic al manifestărilor cenaclului.

Dintre cei mai vîrstnici, Elena Barbu expune un peisaj industrial, iar Lala Toth patru tablouri variate ca tematică, într-o viziune ce-ar vrea să amintească de Van Gogh: *Strada de altădată*, *Glastră*, *Casă veche* și *Conversație*. Mihai Gavrilov încearcă în *Contrast* un procedeu cam bizar, marcînd liniile de contur printr-o cusătură de ață. Mai izbutite, deși cam încărcate, ni se par acuarelele sale cu imagini din deltă și lucrarea *Faleză la Galați*, îndeosebi, prin atmosfera pe care o sugerează. Gheorghe Naum recurge la o tehnică mixtă în picturile sale pe lemn, care au în colorit și compoziție ceva din vechile icoane, dar și o notă modernă, un anume ritm, un dinamism (*Moment coregrafic*, *Buciumași* și *Nuntași*). Trăsături de o puritate clasică, culori saturate, strălucitoare, întîlnim în lucrarea intitulată *Macedoneancă*.

Gravurile frumos compuse ale Anei Maria Andronescu realizează o atmosferă sugestivă. Vocația pentru culoare a lui Napoleon Costescu se dezvăluie în *Uzina de apă*, pe o dominantă de verde, și în *Peisaj*, ambele cu accente cromatice subtile, bine gîndite. Jocul fin al liniilor din lucrările semnate de Dumitru Cionca denotă o sensibilitate deosebită. Titlurile subliniază sensul simbolic al imaginilor: *Cîntărețul timpului*, *La marginea răsunetului* și *În așteptarea lui Prometeu*. Dintre acuarelele lui Dumitru Popa, o *Natură moartă* se remarcă prin transparența ei. Inspirîndu-se, mai mult decît alți artiști, din realitățile regiunii, Tamara Izbășescu a expus *Peisaj dunărean*, *Combinatul Chițcani*, *Portret de fată*, *Flori*, lucrări executate cu vervă și vigoare, dar insuficient organizate. Pictată într-o pastă consistentă, *Compoziția* lui Nicolae Spirescu, reprezentînd un nud lîngă o barcă, în culori vii, crude, așternute printr-o tușă largă, plină de vervă, are o evidentă forță plastică. Geometrizări expresive și folosirea generoasă a albului rețin atenția în lucrarea Emiliei Iacob, *Artiști amatori*. Mai izbutită ni s-a părut însă *Nocturna*, inspirată din realitatea nouă a orașului, albastrul rece conferind cerului o notă dramatică. Prospețime de sentiment, o notă de poezie întîlnim la Aurel Constantin (*Iarna în port*, *Crizanteme* ș.a.). *La oglindă* pare o ilustrație la cunoscuta poezie a lui George Coșbuc.

Ana-Maria Tordai a prezentat două compoziții cu pescari care ar putea fi socotite drept proiecte pentru eventuale lucrări de artă monumentală.

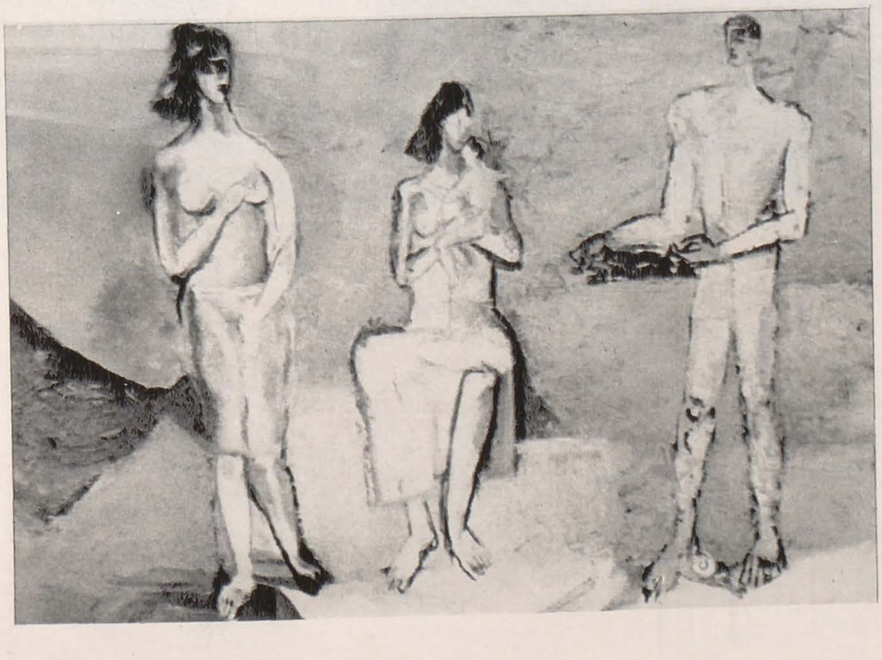
Cunoscută printr-o susținută activitate în domeniul graficii, Emilia Dumitrescu a expus — pe lîngă gravuri în care recurge la simultaneitate de imagini (*În baltă*) — și uleiuri (*Inima Bălții*), de o remarcabilă exuberanță coloristică. În portretul *Țărancă din Vrancea*, atenția artistei s-a îndreptat asupra costumului, de un colorit strălucitor.

Mai expun lucrări de grafică și pictură Pia Costescu, Magdalena Tuștiu, Marcel Bejan.

Redusă numeric și urmărind mai mult scopuri decorative, sculptura este reprezentată prin exemplare în materiale definitive. În lucrările sale din lemn ars, *Meșterul Manole* și *Visul*, ca și în *Soarele* (ghips patinat), Vasile Onuț face apel la unele elemente din ornamentica populară. La fel procedează și tînărul Silviu Catargiu, găsind un frumos ritm în *Iarna* sau în alegoria *Vîrsta Dunării*. Cu virtuți care reclamă o reluare la dimensiuni adecvate situării ei într-unul din noile ansambluri arhitectonice ale orașului, ni se pare lucrarea în aramă bătută, intitulată *Mireasa*. Cele două lucrări decorative în lemn, de mici dimensiuni, ale lui Constantin Dimofte — *Călăreții* și *Colind* — prelucrează motive de artă populară.

Se poate vorbi, în general, de orientarea artiștilor din cenaclul gălățean spre forme de expresie sintetice, dar deocamdată — cu mici excepții — căutările lor nu s-au conturat convingător în teme importante.

ANA-MARIA TORDAI: Compoziție — ulei



SILVIU CATARGIU: Vîrsta Dunării — piatră naturală

EXPOZIȚIA REGIONALĂ MARAMUREȘ

RADU VARIA

Ceea ce s-a putut remarca, din capul locului, la o mare parte a expozanților este preocuparea de a integra în operele lor elemente folclorice din această parte a țării. Orientarea spre folclor, ca sursă de inspirație, este destul de accentuată în ultima vreme. În această privință, critica a atras atenția asupra tendinței de a transpune direct în picturi sau sculpturi actuale, motive de artă populară. Trebuie spus că unii din artiștii maramureșeni, care își propun să mențină legătura cu arta populară, evită preluarea formală a unor elemente folclorice. De pildă, pictura lui Traian Hrișcă sau grafica lui Nicolae Apostol reflectă indirect, filtrate prin sensibilitatea și imaginația fiecăruia, sensuri adînci ale folclorului. Mihai Olos însă a prezentat o sculptură, din mai multe elemente destul de artificial îmbinate, pe care o bănuim a fi copia mult mărită a unui mecanism de la războiul de țesut.

Alături de peisajele în nota tradițională a școlii de la Baia Mare, semnate de Andrei Mikola, remarcăm compozițiile *Fetele satului* de Dora Pop și *Oșenii* de Alexandru Șainelic. Pictura lui Ion Sasu, subtilă în naivitatea ei, face o notă aparte în ansamblul expoziției.

La grafică, ciclul antirăzboinic al lui Paul Erdös, deși metaforele pe care le folosește sînt mai puțin inspirate decît altădată, reține totuși atenția. Lucrările lui Zoltan Bitay denotă o evoluție pe urma preocupărilor mai vechi ale lui Erdös.

La sculptură, menționăm grupul statuar, *Femei*, de Gavril Törös, bine susținut din punct de vedere compozițional, păcătuind însă printr-o tratare naturalistă, și lucrarea în piatră pe care-o expune Valentina Boștină.

Într-o altă sală a muzeului (din afara expoziției), am admirat o sculptură recentă de Vida Geza, tăiată în lemn cu nedesmințita sa măiestrie susținută de un neclintit crez artistic.

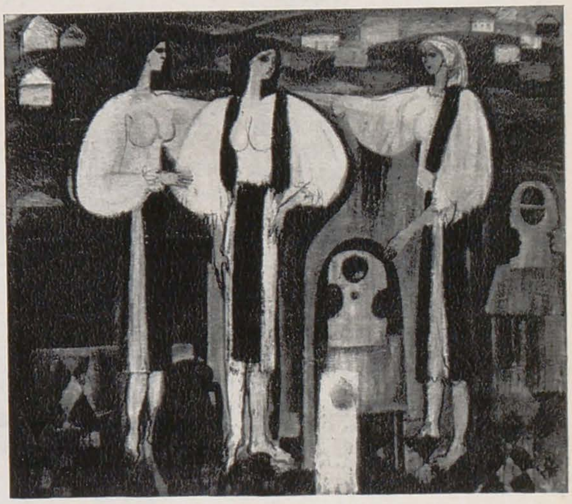
În general, felul în care s-au prezentat artiștii maramureșeni în această expoziție colectivă mi s-a părut oarecum sub nivelul posibilităților lor, dovedite cu alte prilejuri. De aici, caracterul sumar al însemnărilor de față, menite să schițeze doar o imagine de ansamblu a expoziției, și nu să aprofundeze problemele pe care ea le ridică.

NICOLAE APOSTOL: Capra și călutul — tuș

În nr. 4 al revistei va apare un articol privitor la viața artistică a Clujului.

VALENTINA BOŞTINĂ: Nud — piatră

ION SASU: Fete şi flori — ulei



DORA POP: Fetele satului — ulei

VIRGIL ALMĂȘANU: Pentru pace, pentru prietenie — ulei

PREMIILE ACADEMIEI 1965

VASILE GRIGORE: Cîmp cu păpădii — ulei

În cadrul ultimei sesiuni generale, Academia Republicii Socialiste România a decernat premiul *Ion Andreescu* pe anul 1965, pictorilor Virgil Almășanu și Vasile Grigore.

Virgil Almășanu a fost premiat pentru compoziția intitulată *Pentru pace, pentru prietenie*; Vasile Grigore pentru lucrările *Cîmp cu flori în violet, Lan de grîu, Cîmp cu păpădii*, precum și pentru toată activitatea din anul 1965.

CRONICĂ PLASTICĂ

N. ARGINTESCU-AMZA

NICOLAE DRĂGUȘIN : Stînci — tuș

ILEANA MICODIN : Jocul — gravură pe metal

NICOLAE DRĂGUȘIN

Prima expoziție personală a lui Nicolae Drăgușin a adus dovada unei înzestrări artistice promițătoare. Am descoperit la el o anumită poezie a materiei, un dar de comuniune cu pămîntul, însă și un substrat de dezinvoltură formală care, uneori, se suprapune punctului de plecare concret în procesul interpretativ al transpunerii. Unele elemente care compun imaginea (figura umană, cerul, norii) sînt foarte inegal integrate poetic *(Arătură, Lan, Ţărm)*. Alteori se ajunge la o descărnare nonfigurativă, îndoielnică prin excesele de abstractizare formală. În asemenea cazuri, nu sîntem prea departe de cursivități — de altfel niciodată artificioase, — care rămîn însă cursivități. Acest lucru lămurește și deficiențele unui desenator cu reale posibilități. *Portretul mamei* ni s-a părut sumar și nu lipsit de stîngăcii ; *Adolescenta* prezintă o tensiune a figurii cu sublinieri de șarjă, unele nuanțări manieriste în gest, dacă nu chiar și un vag substrat literar.

Cînd însă procentul de studiu e satisfăcător, sugestia liberă păstrează din plin datele realului, înnobilîndu-l discret, cu autentice mijloace plastice *(Peștii, Fruntea dealului* și *Delta)*. Aceste ultime lucrări înfățișează grăitoare etape de trecere către o viziune foarte transpusă, dar echilibrată. În *Spuma mării* sau *Urma valurilor* și mai ales în *Broderia apelor* — deficitare ca structurare plastică — din nou crește gratuitul, elementul arbitrar, și începe să se vădească o oarecare lipsă de asimilare a culturii plastice, tradiționale și moderne. Deși mai închegate, lucrările *Îngemănare, Gînduri împărtășite* păcătuiesc prin convergența vagă a ansamblului, prin tendința de literaturizare, să-i zicem neosemănătoristă. Asemenea cedare împotriva normelor de creație plastică superioară, este regretabilă, dacă ne gîndim că ne aflăm în fața unui talent autentic care merită să fie avertizat de primejdia cursivității.

ION MÎNDRU

O cursivitate, anacronică însă, a vădit expoziția pictorului Ion Mîndru. Nu putem aborda aici problema anacronismului în pictură. Este adevărat că dreptul de a crea în artă exact ceea ce știm, și numai atît, ceea ce putem în chip firesc și spontan, ceea ce am învățat sau ne-am învățat să facem, se poate numi sinceritate, onestitate, oroare de artificial, rezistență față de modă etc., etc. Se uită totuși că rămînerea în cadrele unei asemenea concepții este în chip fundamental legată tot de o modă, însă desuetă. Fără îndoială, se poate vorbi la Ion Mîndru de un exces de « pîlpîire » a cromaticii care își are obîrșia într-un impresionism epidermic, sumar, firește. De aceea oricît de sentimentale, oricît de literare, oricît de nostalgice ar fi respectivele flori sau peisaje, mesajul lor estetic nu poate beneficia decît de emoția vetustului, de emoția unei scrisori îngălbenite. Și oricît palpit ar putea trezi aceasta pe planul cotidian al unei psihologii convenționale, pe plan estetic faptul este neinteresant.

ILEANA MICODIN

Această modernitate a viziunii, această transpunere estetică o găsim la Ileana Micodin. Și aici însă un talent real este pîndit de cursivități. Elementul literar nu există, artista vorbește mereu de spontaneitate (într-un interviu), dar lucrările expuse au un coeficient destul de mare de cerebralitate discutabilă. Dacă seriozitatea muncii artistice implică luciditate, un intelect insuficient fecundat de vibrația intimă duce, mai tîrziu sau mai devreme, la uscăciune. Ileana Micodin beneficiază de altfel de forță temperamentală și prezintă, chiar în faza actuală, o certă închegare personală,

DAN GRIGORESCU

1. EVA CERBU: Femei — xilogravură

2. Aspect din expoziția Ligia Macovei — Sala Dalles

3. LIGIA MACOVEI: Ilustrație la *Cuvinte potrivite* de Tudor Arghezi

4. VASILE DOBRIAN: Catedrala din Gdansk — linogravură colorată

1

2

de accent viril. Deși de bună calitate, dovedind o satisfăcătoare cultură plastică, ansamblul lucrărilor nu este convingător întotdeauna. Expoziția pune premisele unei evoluții viitoare.

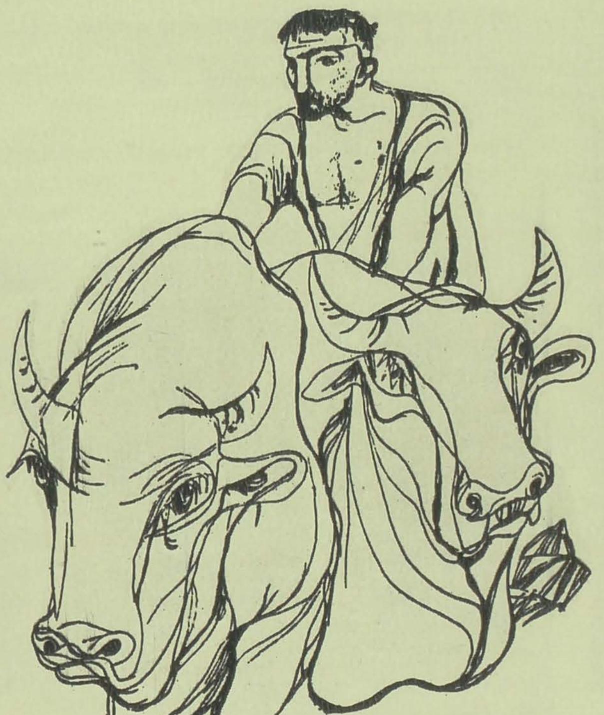
EVA CERBU

Graficiană de talent onest, adesea profundă, Eva Cerbu ne-a apărut în ultima expoziție mai puțin înghețată ca viziune. În manifestarea precedentă, substanța mai mult sau mai puțin expresionistă, de o viziune gravă, era evidentă; sobrietatea sublinia expresivitatea, iar fantezia se mișca în cadre discrete, aproape tainice, menținînd accentul de confesie intimă, de netăgăduită bogăție sufletească. Figurile umane, realizate în trăsături laconice, strict esențiale, aveau un substrat dens. Și în actuala expoziție, cîteva figuri de bătrîne, maximal esențializate, cîteva compoziții (mai ales *Odihnă*, *Femei* și în primul rînd *Femei din Babadag*) se mențin la acel nivel. O parte din lucrări, însă, cochetează, cel puțin ca linie, ca siluetare, cu semiinformalul (*Dans I, II, III*, *Dansatori*, *Petrecere*).

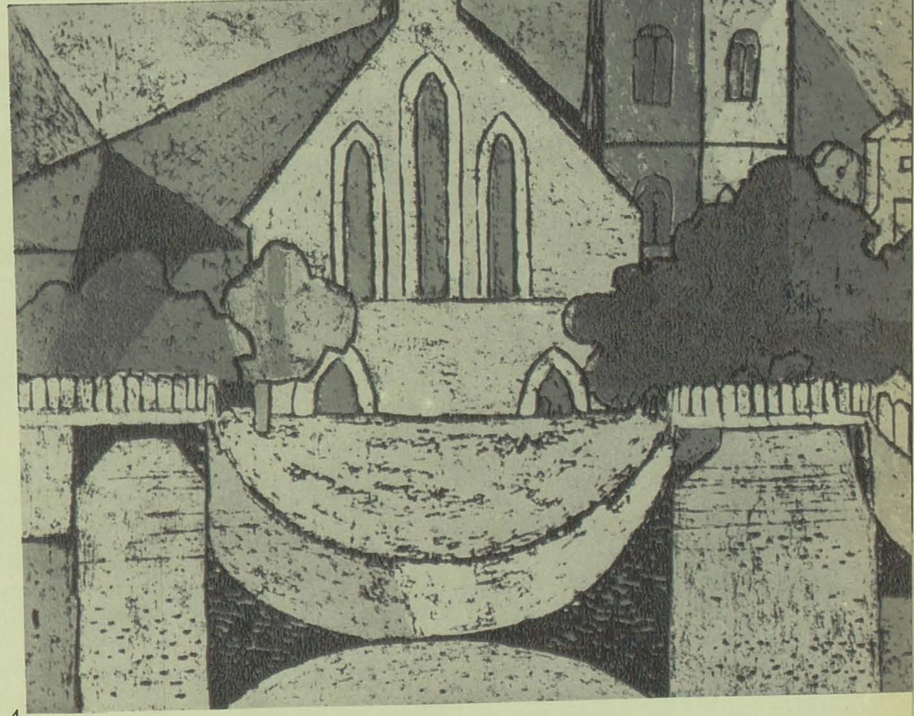
În asemenea încercări, densitatea expresivă nu se mai menține, oricît de interesante, ca sugestie liberă, ar putea fi unele explorări plastice. Firește, artista păstrează în tot ce face vibrația și nuanța de emoție pe care un suflet profund n-o poate pierde. Nu poate fi vorba, sub nici un motiv, nici de superficialitate și nici chiar de grabă, dar se pare că uneori nevoia de «înnoire» o face să piardă un bun cîștigat. *Fata în verde*, sugestivă cromatic, *Repaosul*, de o ritmică discret dinamică, *Peisajul cu călăreți*, învolburare savuroasă de alb și negru, grațios susținut, *Floarea soarelui*, *Femeie din Buzău* sînt lucrări care înseamnă înnoiri fecunde, mai ales în perspectiva unui studiu aprofundat. În *Dans țărănesc*, viziunea din trecut sprijină, organizează și menține coerența ansamblului plastic. *În sat* și *Înserare*, discretul element de iconografie populară are accente remarcabile.

Cînd însă monumentalizarea acceptă atitudini hieratice (neconvingătoare plastic) — precum în *Să nu se mai repete* din ciclul *Războiul* — accentul uman rămîne oarecum suspendat pe planul aluziei evazive. Mai mult chiar, fundalul de cărămizi în nuanță violacee are stranii catifelări și o îndoielnică valoare perspectivală, în vreme ce veșmintele celor două femei păstrează neconcordante rugozități.

Pentru obișnuiții vizitatori ai expozițiilor, luna februarie a fost generoasă. Nu pentru că numărul artiștilor care s-au înfățișat publicului ar fi fost mai mare decît de obicei. Dimpotrivă, s-a relevat încă o dată că sălile existente nu pot cuprinde decît foarte puține din manifestările capabile să definească întreaga noastră mișcare artistică contemporană. Dar, chiar și așa, expozițiile din februarie au furnizat motive temeinice de meditație, pentru că lucrările prezentate purtau semnătura unor personalități limpede conturate, deprinse să caute noutate nu într-o veșnică modificare a expresiei stilistice, în încercarea de a fi la modă, ci în îmbrățișarea lucidă și pasionată a realității, în afirmarea unor sentimente cu adevărat contemporane. Mă refer, bineînțeles, în primul rînd la Ligia Macovei și la Dobrian, artiști cu o prezență bine definită în arta noastră. Dar și Doru Bucur, al cărui nume apare pentru prima dată în viața artistică bucureșteană, se impune printr-o gîndire clar conturată, astfel că termenul de «debutant» nu ar avea nici o justificare.



3



4

LIGIA MACOVEI

Despre expoziția Ligiei Macovei am mai avut prilejul să vorbesc într-o cronică din *Contemporanul*. O consideram atunci definitorie pentru personalitatea puternică a artistei, pentru temperamentul ei impetuos, capabil, însă, să se plieze, sensibil, pentru a cuprinde viziunea creatoare a poeților pe care îi ilustrează. Nu mi se pare potrivit să revin asupra acestor lucruri. Cred, însă, că pictura Ligiei Macovei merită să fie mai larg discutată. Nu se poate, în nici un caz, stabili un raport de disjuncție între opera de desenatoare și cea de pictoriță a artistei. Fermitatea energică a liniei, abordarea plină de franchețe a subiectului sînt comune, cum e și firesc, celor două ipostaze ale Ligiei Macovei. Dar ele se exprimă diferit, nuanțate de specificitatea fiecărei arte în parte. Nu e obligatoriu ca un mare grafician să fie și un pictor mare; istoria artei oferă destule exemple celebre pentru a le mai cita aci. Dar pictori de autentică valoare care să nu știe să deseneze, care să se lase înșelați de un adagiu cum e cel al lui Miró, « desenul e adversarul culorii », nu se prea cunosc. Mi se pare că un pictor cu adevărat mare e cel care desenează, uitînd că a învățat vreodată să deseneze.

În acest sens, Ligia Macovei rămîne și în pictură un desenator plin de dinamism, iar tablourile sale cîștigă în valoare ori de cîte ori se sprijină pe acea țesătură subtilă, rafinată, a contururilor. Linia capătă, la ea, un sens simbolic, de seismogramă, tălmăcește o mișcare sufletească, nu e niciodată lipsită de înțelesul unui gînd rostit cu claritate. Un tablou, de pildă *Țărancă cu fata*, relevă tocmai această soliditate calmă și nobilă a construcției: în fizionomiile tratate hieratic se deslușește aceeași tendință de a rezolva lapidar expresia psihologică a personajelor. Și, totuși, nu din cromatică, ci tot din construcția volumelor se degajă acea atmosferă de fantastic, caracteristică multora dintre pînzele Ligiei Macovei. Aș spune că izbucnirile coloristice (cum sînt cele din tablourile cu flori) apropie imaginea de materialitate. Pentru că pictorița nu consideră culoarea ca o modalitate de pulverizare a formei; dimpotrivă, culoarea se coagulează de-a lungul unor linii de forță trasate limpede. Și, chiar dacă titlul unora dintre lucrări ar demonstra că artista a căutat anume crearea unor impresii dominant coloristice (*Portret în rozuri*, *Natură statică în brunuri*, *Natură statică cu fructe violete*, *Flori pe fond albastru*), ceea ce se impune în primul rînd în asemenea lucrări este tot simțul arhitectural, forța de a înscrie subiectul în spațiul pictural.

Ligia Macovei posedă o incontestabilă știință a simplificării, a reducerii temei la esențial. Această înclinare spre simplificare este cu deosebire evidentă în portrete. Umanismul artistei (fie că se pronunță în sensul unei afirmări lirice, al unei participări pline de sensibilitate, fie că urmărește drumul indirect al protestului, al reducerii la grotesc a tot ceea ce contravine înțelesului nobil al cuvîntului «om») se înscrie, astfel, pe linia unei vechi tradiții a picturii noastre. Volutele savante, liniile care se desfășoară asemenea unor spirale, flutură sau se crispează (*Sfîrșit de dineu*), nu se opun acelei simplificări despre care vorbeam; pentru că ele aparțin comentariului, nu sînt integrate în miezul însuși al reprezentării.

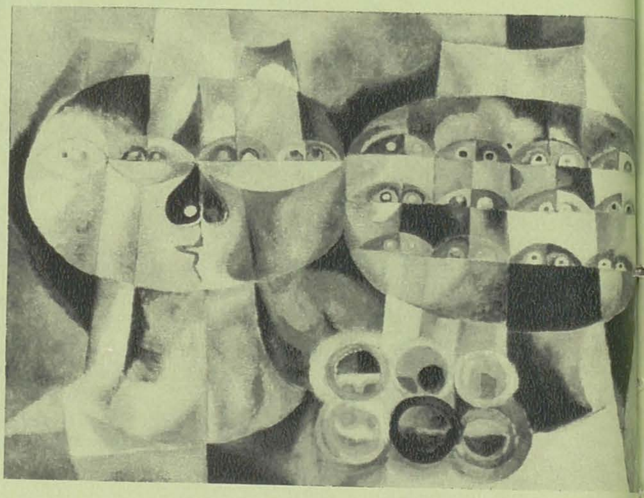
Formulam, în cronica amintită, o observație asupra căreia aș dori să insist: ea privea acordul cromatic în pictura acestei artiste cu o viziune atît de personală. Mi se pare că aci nu e vorba să descoperim pe unul sau altul dintre înaintași; aceasta e operația cea mai comodă care stă

VASILE DOBRIAN: Portretul unei necunoscute — linogravură colorată

DORU BUCUR: Prestidigitator — ulei

DORU BUCUR: Apariții — ulei

Două aspecte din expoziția de artă decorativă norvegiană



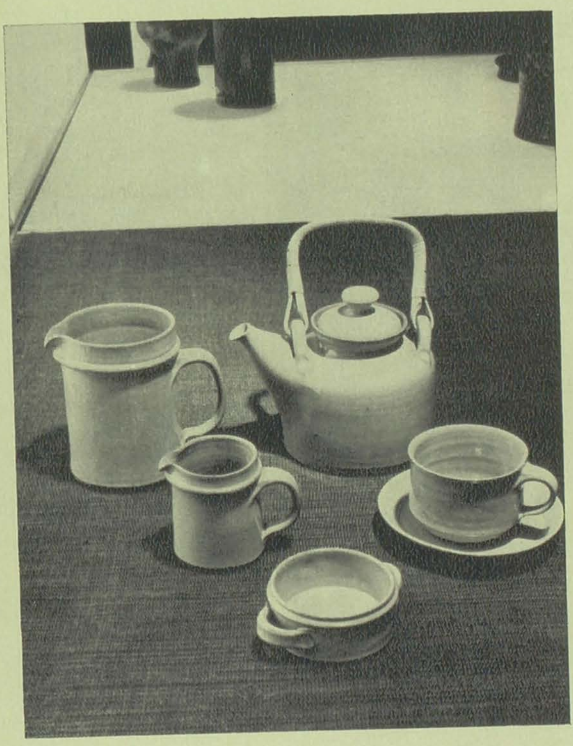
la îndemîna oricărui posesor al unei istorii a artei bogat ilustrate. Mai important e, după cum cred, să observăm în ce măsură învolburarea aceasta de culori se potrivește sau nu temperamentului artistului. Și am impresia că ea nu corespunde decît aparent intențiilor Ligiei Macovei, că viziunea ei precisă, logică și densă (chiar cînd exprimă mari izbucniri temperamentale) nu e slujită de asemenea cromatisme voit dizarmonice. Dialogurile dintre volumele colorate (și apoi dintre acestea și fondurile adesea violente) nu au acea reținere a dialogului pe care-l poartă între ele ideile exprimate în aceste picturi. Culorile sînt, aș zice, prea vorbărețe, le lipsește acea expresie aticistă a desenului.

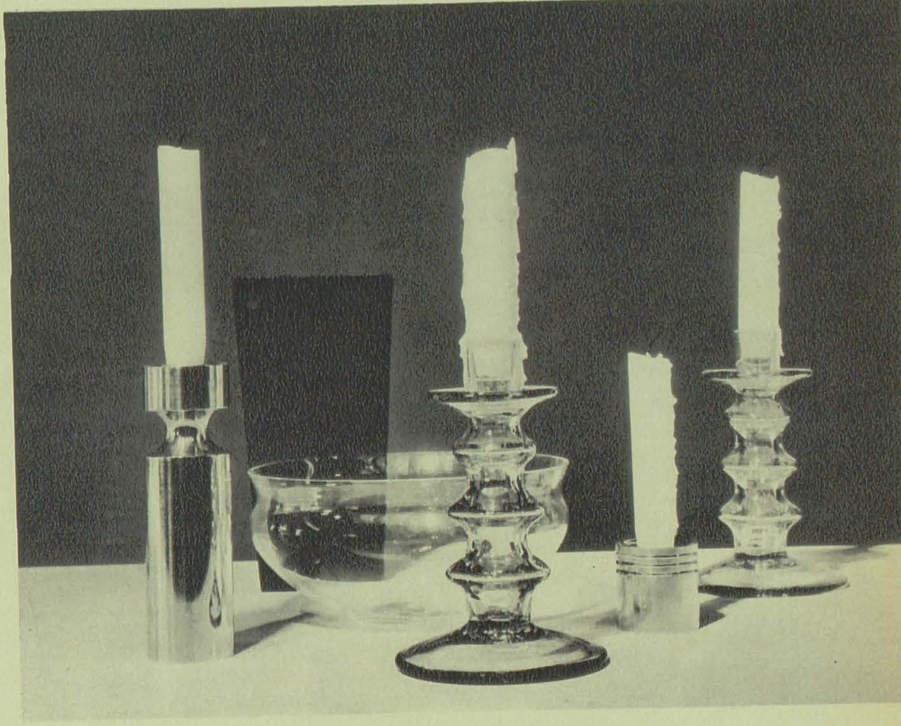
VASILE DOBRIAN

De la viziunea gravurilor lui din anii '30, a cărei mărturie a rămas în paginile revistelor democrate, antifasciste, viziune aflată (ca în cazul multora dintre graficienii epocii) sub semnul înrîuririi expresioniste, Vasile Dobrian a evoluat spre o expresie mai poetică, xilogravura colorată dovedindu-se foarte potrivită înțelesului liric al gîndurilor sale. Fără îndoială, Dobrian e astăzi un autentic maestru al gravurii colorate și numele său ne vine firesc în minte cînd discutăm înfăptuirile din această importantă ramură a graficii românești.

Expoziția din sala Magheru n-a însemnat un salt spectaculos. Expoziția a invederat faptul că Dobrian caută să cîștige în profunzimea expresiei, să se definească mai riguros; el simte necesitatea confruntării cu sine, a verificării temeiniciei propriului său crez artistic. E adevărat că, din acest punct de vedere, o anume impresie de egalitate cu el însuși a acestui sensibil artist, un fel de monotonie, se desprinde din expoziție. Și nici sub raport tematic, lărgirea orizontului nu este pe măsura așteptărilor îndreptățite de o asemenea personalitate. Dar ceea ce compensează această oprire în loc este cîștigul înregistrat în ceea ce privește intensitatea sentimentului poetic. Cu mai mulți ani în urmă, Dobrian își însoțise lucrările cu legende compuse în versuri de o poetă sensibilă și receptivă la lirismul celui pe care-l comenta. Am avut atunci impresia că textul poetic și imaginea intră într-un dialog întrucîtva pleonastic, că rostul imaginii plastice e să grăiască prin ea însăși. Și actuala expoziție pare să demonstreze că aveam dreptate. Dobrian se dovedește un poet de autentică vibrație, gravurile sale mărturisesc acea uimire în fața lucrurilor, acea ingenuitate care, după Valéry, constituie esența adevăratei poezii.

S-a spus despre lucrările lui că ar fi picturale. Cred că, dimpotrivă, marele merit al artei lui Dobrian e respectul specificității genului. Gravurile sale nu au intenția să treacă hotarul, în domeniul picturii. Culoarea are rolul de a organiza spațiul în suprafețe nete, se adună, foarte limpede delimitată, în jocuri geometrice strict supravegheate. Dobrian pare să abordeze ostentativ reprezentarea bidimensională, ca pe o declarație de principiu, demonstrînd că nu vrea să creeze iluzia perspectivei, că lucrările sale nu vor să fie altceva decît grafică. Uneori, construcția e prea evidentă, articularea suprafețelor e întrucîtva rigidă. Dar în cele mai multe gravuri plutește un aer cu adevărat fabulos. Într-adevăr, tubulaturi și zvîcniri de poduri, săgetătoare turnuri și ziduri impunătoare creează această atmosferă uimitoare. Dobrian interpretează totul într-o geometrie severă pe care o îmblînzește, paradoxal, tocmai culoarea care, luată în sine, are o anume asprime.





Mi se pare că Dobrian regăsește o tonalitate mai personală în lucrările care înfățișează ambianța intimă a oamenilor. O poezie șoptită, înregistrînd atmosfera familiară, obiectele încălzite de prezența umană, e însușirea cea mai de preț a acestei arte. O poezie a imaginilor concrete, clar desenate. La Dobrian, ideea nu provine din generalizări, din abstractizări, ea e subsumată sentimentului poetic; artistul e, în primul rînd, un sentimental — în sensul bun al cuvîntului.

DORU BUCUR

Doru Bucur este un nume nou în pictura românească. Dar debutul său nu se așază sub semnul atît de frecvent al amatorismului. Viziunea sa mărturisește existența unei certe personalități, capabilă să filtreze influențe, să le confere autenticitatea propriei trăiri.

Pictorul pornește de la o viziune onirică, a cărei semnificație nu e totdeauna foarte limpede, și o tălmăcește într-o construcție, cel mai adesea, de o geometrie plină de fantezie. Nu știu dacă inspirația trebuie căutată, așa cum s-a spus, la Țuculescu și Brâncuși. Poate că numele unor suprarealiști ca Ernst și Miró îți vin mai repede în minte, dar cred că nu aceasta e problema esențială.

Pictorul e, mai degrabă, o fire contemplativă, sensibilă la universul plin de duioșie al copilăriei, de pildă. Construcțiile sale picturale își dobîndesc adevărata vibrație poetică în clipa în care evocă imagini ale unei copilării visătoare, în clipa în care abordează teritoriile mitului, ale fantasticului infantil. Artistul e mai convingător ca poet liric, decît ca spirit speculativ căutînd semnificațiile simbolurilor de obîrșie folclorică. Poate că, din acest punct de vedere, nici cromatica inspirată de arta populară nu își capătă întotdeauna adevărata valoare, profunda și subtila vibrație a armoniilor, în pictura lui Doru Bucur. Uneori, efectul e întrucîtva strident, spre deosebire de acele lucrări în care pictorul, mai consecvent cu sine însuși, cu propria viziune, dă culorii o transparență vibrantă, sau o anume gravitate aspră și nobilă. Și acestea sînt tocmai tablourile în care artistul evocă visurile unei copilării pline de farmec și de ingenuitate.

Doru Bucur e o personalitate formată, care nu dibuie, ci cumpănește între mai multe soluții ce i se oferă. Și e clar că printre ele se află și aceea care-i chezășuiește un drum cu adevărat ascendent.

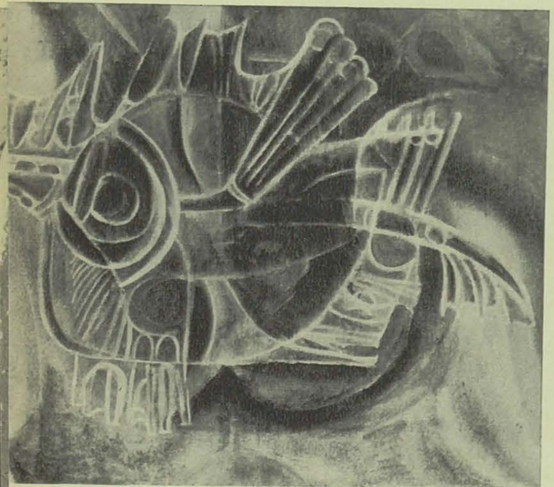
ARTĂ DECORATIVĂ NORVEGIANĂ

Ceea ce impresiona din capul locului în Expoziția de artă decorativă norvegiană era efortul creatorilor de a adapta formele și culorile obiectelor realizate de ei la necesitățile interiorului modern. Confortul nu se dobîndește în dauna frumuseții, a eleganței și, aș adăuga, nici a posibilității de realizare industrială. Astfel încît sugestiile realizării la prețuri scăzute (element foarte important) erau foarte prețioase.

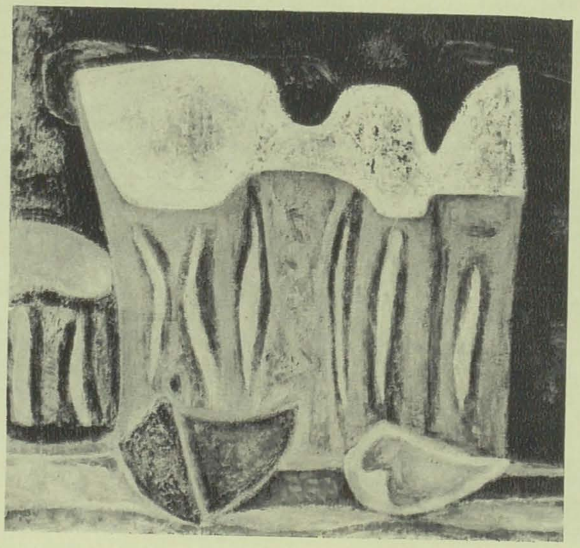
Un interior mobilat cu obiecte ca acelea prezentate în expoziție nu poate fi decît intim și luminos, odihnitor și cu adevărat elegant. Îți imaginai soarele palid al acelor locuri sporindu-și strălucirea în bolurile de sticlă, zăbovind pe carpetele colorate cu îndrăzneală, lunecînd pe vasele de gresie. Desene de o mare frumusețe a stilizării sînt aplicate cu o evidentă știință nu numai a formei, ci și a materialului pe care sînt chemate să-l împodobească.

În general, expoziția a reprezentat o manifestare de prestigiu, capabilă să demonstreze solidele rezultate la care duce, într-un sector atît de strîns legat de viața cotidiană, întîlnirea dintre tradiție și gîndirea originală, modernă.

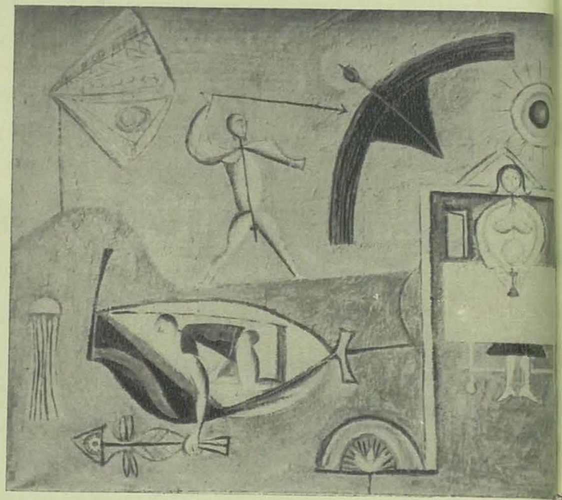
AMELIA PAVEL



ILEANA BRATU: Pește — ulei



MARIN GHERASIM: Stînci la mare — ulei



FLORIN CIUBOTARU: Vînătoare — ulei

Cea de a doua manifestare comună datorată cenaclurilor de tineret ale Uniunii Scriitorilor și Uniunii Artiștilor Plastici merită, pe drept cuvînt, să fie elogiată. Mai întîi, ca un semn al creșterii lor concomitente, al tinereții și al maturizării totodată, în interiorul unei aceleiași culturi, solidă în rădăcini, luminoasă în aspirații. Apoi, ca un semn al drumurilor pe care urcă pictura în zilele noastre: toate în direcția poetizării realității. Un semn suplimentar fără îndoială, fiindcă, oricum, fenomenul se impune de mai multă vreme oricui urmărește mersul creației plastice, dar binevenit și accentuat prin atmosfera în care expoziția de la Casa Scriitorilor l-a învăluit. Faptul că la deschiderea expoziției cîțiva poeți tineri au citit din operele lor (trebuie să salutăm și publicarea caietului *Plastică și poezie*) a creat o ambianță spirituală promițătoare.

S-ar putea scrie pagini nesfîrșite cu privire la tîlcurile contemporane ale acestei admirabile activități: poetizarea realității. S-ar putea medita la țelurile, la eficiența ei. În expoziția menționată ne-a bucurat faptul că șase artiști tineri au încercat, concentrat și fără locvacități, să-și deschidă inima și să ne spună cîte ceva dintr-o experiență, dintr-o frămîntare care le luminează existența. Acest punct constituie de fapt mesajul întregii expoziții și din acest unghi de vedere cred că s-ar cuveni ca ea să fie examinată. Lucrările în sine, luate în parte, pot încînta pe unii, sau nedumeri pe alții. Ceea ce rămîne esențial, sînt modalitățile atît de diferite, dar și de precis conturate, în care se exprimă aceeași tendință fundamentală: a transfigurării poetice.

Structuri limpezi și ordonate, așa cum le întîlnim la Marin Gherasim, plutiri în voia visului, ca picturile Carolinei Iacob sau ale Paulei Ribariu, metafore — severe și lirice totodată — la Ileana Bratu, de o savoare amăruie la Florin Ciubotaru, incursiuni disciplinate în fantezie la Henry Mavrodin, lucrările expuse au meritul de a revela o diversitate autentică, și temperamentală și de ordin intelectual. Iar dacă ținem seama și de vîrsta expozanților, mi se pare că nu problema așa zisei pastișe este cea mai urgentă. Ar trebui mai multă circumspecție în aprecieri, atunci cînd este vorba de niște artiști la începutul carierei lor. Este bine cunoscut de toată lumea faptul că există înrudiri artistice firești și că, în general, dezvoltarea formelor plastice se face totuși, cu toată prezența factorului originalitate, și pe *serii* (nu în *serie*, a nu se confunda); este știut că artistul învață de la natură nu numai direct, ci și prin intermediul viziunii predecesorilor sau contemporanilor săi, tot artiști. Fenomenul influenței poate deveni într-adevăr alarmant, numai atunci cînd persistă dincolo de vîrsta tinereții. Luchian a fost grigorescian în faza începuturilor, după cum a fost și Petrașcu. Ei și?

ILEANA BRATU

HENRY MAVRODIN: Universul poetului — ulei

Nu rezultă de aici că tinerii expozanți de care vorbim ar fi prezentat o colecție de reminiscențe. Departe de așa ceva. Poate doar în legătură cu unul din peisajele Paulei Ribariu și una din lucrările Carolinei Iacob să se poată vorbi direct despre Țuculescu. La o examinare atentă și eliberată de prejudecata prea rapidelor asociații vizuale, discernem un efort personal de muncă perseverentă chiar în cadrul unui contact mărturisit cu o altă personalitate artistică, de la care tînărul a putut primi stimulente și sugestii. Este vorba de astă dată de Henry Mavrodin, în legătură cu ecourile din Chirico sau Magritte, care ar răsuna în arta lui, sau de Ileana Bratu, în picturile căreia, — poate că nici autoarea lor să nu fi observat încă — s-ar găsi amintiri din Boccioni. De aceea cred că important nu este atîta cine cu cine seamănă, ci cum își fructifică fiecare talentul și tipul de viziune.

Plecînd de la asemenea premize, clar exprimate de altfel de fiecare din cei șase și în catalogul expoziției, lucrul ce trebuie avut în vedere este ca în creația lor viitoare, căutările să se adîncească și să nu se închisteze în vreo formulă, renunțînd la marile aspirații.

Mai există însă un punct asupra căruia expoziția *Plastică și Poezie* invită la meditație. Este raportul dintre felul în care artiștii tineri apar în expozițiile colective de mare anvergură și ansamblul creației lor. Cred că foarte adesea acest raport este neclar. Factori multipli intervin aici. Uneori, dintr-un considerent sau altul, juriul nu alege o lucrare reprezentativă. Alteori, artistul însuși propune lucrări mai puțin semnificative. Pînă la urmă, publicul este pus în situația de a judeca o operă izolată de contextul căruia îi aparține. De aceea, prezentarea expozițiilor personale sub orice formă, mai amplă sau mai restrînsă, este esențială. Numai acolo artistul poate fi judecat, apreciat, înțeles. În acest sens, expoziția de la Casa Scriitorilor a fost un îndemn și poate, un justificat, deși discret, reproș.

16 tineri, unii debutanți în cenaclu, vin în întîmpinarea picturii cu energia ce le caracterizează vîrsta. Lipsiți de prejudecăți, sinceri în căutări, expozanții propun concluziile primilor pași spre descoperirea unui univers artistic.

Cunoscut deja dintr-o expoziție anterioară, Horia Bernea pare cel mai închegat ca personalitate. Imaginația sa amplifică sensul interior al semnelor picturii în exclamații de parafrază a realului. Se conturează antagonic elemente de teluric și diafan, în creșteri organice de materie aproape monocromă, așezată cu un calm prevestitor de explozie, în tușe ancorate energic în mișcarea largă, amplă, eliberată de crispările meseriei.

Colegul său de intenții, Mircea Milcovici, pare, alături de el, mult mai timid, deși aparenta deosebire dintre ei nu ține atît de cantitatea imaginației, cît de calitatea ei. Pe cînd primul folosește natura ca element global, al cărui sens îl interpretează, ai doilea o folosește fragmentar, făcînd din obiectul real, asociat celui imaginar, o sursă continuă de fascinație. Un fel de poezie planează asupra peisajelor sale fantastice cu case, oameni și stînci, proporționate afectiv, colorate sobru, cu o economie surprinzătoare, atingînd pe alocuri intensitatea visului. Lor li se pot adăuga preocupările similare ale Mariei Meșteru și ale lui Șerban Epure, configurînd o tendință destul de unitară spre descoperirea naturii. La un pol oarecum opus, se situează rezolvările fixate în formule tehnice mult mai savante ale lui Damian Petrescu și Mihai Bandac. La ei cantitatea de meserie contrabalansează puternic sentimentul, lăsînd citibilă mai ales literatura subiectului, mai puțin sensul lui interior. O natură statică de dimensiuni mici, lucrată pe fragmente cu un deosebit simț al detaliului, semnată de Semproniu Iclozan, și cîteva compoziții naiv suprarealiste ale unui debutant autodidact, Lucian Sasu, completează seria unor afinități de intenție.

Încă nehotărîtă în alegerea unui centru constant de interes plastic, oscilînd între un constructivism energic și o rafinată gamă cromatică, portretul, peisajul și compoziția Octaviei Molea dovedesc calități picturale deosebite, dar încă neomogene ca gîndire plastică. Nudurile lui Iosif Krijanovski continuă încercările sale anterioare de factură expresionistă ; portretele și naturile statice al Ioanei Rădulescu sînt dominate de un aer stîngaci de studiu de atelier fără personalitate. Două intenții de « pictură autohtonă », una puternic influențată de Țuculescu, dar lipsită de sevă cromatică la Virgil Neagu, alta pornind de la exuberanța ritmurilor folclorice închise în semne colorate distribuite în mari suprafețe la Ion Boborelu, destul de ostentative și exterioare concepției și, în sfîrșit, cîteva interesante experiențe de atelier ale lui Barbu Nițescu, vădesc orientări diferite și nivele diferite de gestație plastică.

Grafica face o plăcută impresie de acuratețe liniară : concisă ca sens și organizată în elegante forme cu aluzie vegetală germinativă la Mihai George Paul, fluentă și pasională la Adrian Maftei și puternic intelectualizată în ilustrațiile la Wells semnate de Damian Petrescu.

Lucrările prezentate în cenaclu reprezintă evoluții posibile, o frămîntare creatoare de bun augur. Sînt semnele unui suflu proaspăt, cu inevitabile neclarități, dar de o vădită pasiune artistică.

DOUĂ DOCUMENTARE DESPRE BRÂNCUŞI

O carte sau un film despre opera unui artist presupune, înainte de toate, o intimă înţelegere a cadrului spiritual şi afectiv propriu acestei opere, o cuprindere generoasă şi limpede a orizonturilor sale, un îndelungat dialog cu adîncurile ei. Nu e deloc uşor, dar sarcinile sînt infinit mai grele cînd opera şi artistul în cauză reprezintă pietre de hotar în istoria artei. Aici nu mai ajung nici simplele descrieri, nici evocările pitoreşti, nici biografiile romanţate; sînt necesare meditaţii adînci şi de durată, interpretări scînteietoare şi măsură, multă măsură. În catedralele marilor artişti este necesar să vorbim în şoaptă, fără stridenţe, fără discursivităţi şi, mai ales, fără afectare.

Aceste cîteva gînduri mi-au fost prilejuite de vizionarea a două filme cu caracter documentar, închinate lui Constantin Brâncuşi: unul realizat de Erich Nussbaum în Studioul Alexandru Sahia, şi altul de Adrian Petringenaru în cadrul Studioului Animafilm, în colaborare cu Studioul de Televiziune.

Dispunînd de mijloacele unui studiou cu experienţă, Erich Nussbaum a urmărit să alcătuiască un album cu imagini evocatoare, de efect, menite nu atît să interpreteze cît să enunţe frumuseţea insolită a sculpturilor lui Brâncuşi aflate în ţară (Muzeul de Artă al Republicii, Muzeul de artă din Craiova, complexul de la Tîrgu Jiu. Nu înţeleg de ce pentru *Domnişoara Pogany*, în loc să se folosească originalul aflat în Muzeul Storck, s-a recurs la o copie dintr-o colecţie particulară).

Prefaţînd albumul cu un text de Tudor Arghezi, realizatorul filmului a socotit că în continuare orice comentariu este inutil. Calitatea excelentă a imaginii (operator Constantin Ionescu-Tonciu) ar fi putut, în principiu, conduce către o asemenea îndrăzneaţă rezolvare dacă filmul s-ar fi întemeiat pe un program de idei precis delimitat, dacă scenariul (Mircea Deac) ar fi avut în vedere o înlănţuire cauzală a secvenţelor şi ar fi modelat cu mai multă supleţe trecerile de la o imagine la alta, dacă, în sfîrşit, ar fi existat o consecvenţă a sobrietăţii. Lăsîndu-se furat de farmecul unui album de efect, regizorul a acordat prioritate pozelor surpriză, jocurilor de lumini, speculînd în exces ploaia artificială pentru obţinerea unor cadre nu lipsite de frumuseţe exterioară, dar atît. Alăturarea nemotivată a unor piese din muzeu — care ilustrează creaţia din tinereţe a sculptorului — de *Coloana fără sfîrşit*, de *Poarta sărutului* sau de *Masa tăcerii* are în final un caracter obsesiv care nu ajută la înţelegerea mesajului artistic, după cum ritmarea sacadată a unor secvenţe contrapuse pasajelor prea lente lipseşte acest film de unitatea mişcării pe care pelerinajul la opera lui Brâncuşi o reclamă.

★

Numele lui Adrian Petringenaru nu este nou pentru toţi acei ce se interesează, într-un fel sau altul, de viaţa şi opera lui Constantin Brâncuşi. Articolele sale, scrise cu seriozitate, au adus contribuţii la o mai bună cunoaştere a fenomenului brâncuşian, temperînd zelul profanator al exegeţilor improvizaţi. Realizată în Studioul Animafilm, pelicula pe care o semnează îi aparţine aproape integral, lui datorîndu-i-se deopotrivă scenariul, comentariul şi regia.

Oprindu-se asupra complexului de lucrări de la Tîrgu Jiu, Adrian Petringenaru formulează şi valorifică cinematografic noi interpretări posibile ale operei lui Brâncuşi. Proiectarea *Mesei tăcerii* în spaţiile siderale a căror rotire o materializează, descifrarea cîntecului avîntat al *Cocoşului* în cioplirile capetelor de cosoroabă, amplificarea ritmului de verticale ale stîlpilor de prispă gorjeni pînă la înălţimea bolţii cereşti proptită de *Coloana fără sfîrşit*, iată numai cîteva din ideile de reţinut, pe care Adrian Petringenaru le comentează cu sobrietate şi le ilustrează cu mijloace cinematografice.

Există în acest film o bogăţie ideativă care ar fi putut asigura o realizare de prelungit succes, dacă s-ar fi evitat balastul unor episoade de prisos, al unor secvenţe edulcorate. Introducerea forţată şi fals evocatoare a unor episoade — apariţia grupului de copii sub *Poarta sărutului*, oltencele care vin de la cules şi alte asemenea secvenţe parazitează substanţa serioasă a filmului. Ilustraţia muzicală, realizată de Alex. Busuiocescu, mi s-a părut, pe alocuri, neinspirată, în disonanţă cu monumentalitatea cristalină a sculpturilor lui Brâncuşi.

În general, cred că un comentariu al operei lui Brâncuşi trebuie să evite risipa de recuzită, supralicitarea barocă a interpretării, speculaţiile gratuite. Îmi pare însă că tot Adrian Petringenaru trebuie să încerce un asemenea film.

VASILE DRĂGUŢ

CĂRŢI • REVISTE

În ampla introducere la volumul de istoria arhitecturii intitulat *Spazio, tempo, architetture*, S. Giedion argumentează fervent pentru prezenţa istoricului de artă în contemporaneitate, considerînd de fapt o atitudine retractilă ca imposibilă. « Numai atunci cînd e pătruns de trăsăturile spirituale ale epocii sale, istoricul poate fi pregătit să semnaleze acele caractere ale trecutului cărora generaţiile precedente nu le-au dat importanţă ». Într-adevăr, istoria valorilor este în primul rînd selecţie, deci orientare cu ajutorul criteriilor pe care numai o experienţă a contemporaneităţii le poate contura şi definitiva pentru o epocă dată. Studiul trecutului, oricît de exhaustiv făcut, nu poate vreodată să fie socotit încheiat. « Modul de a privi un obiect, transformă obiectul; spectatorul unei anume perioade, în orice moment transformă în chip inevitabil trecutul într-o realitate conformă unui punct de vedere. Istoricul — susţine Giedion — nu dispune, după cum nici fizicianul nu dispune, de puncte absolute de referinţă ». Această relativizare a criteriilor, nu are în concepţia lui Giedion alt înţeles decît cel referitor la variabilitatea opticii contemporane, stînd sub semnul neîncetatelor reînnoiri şi descoperiri ale cercetării. Condiţia aceasta obiectivă de lucru a istoricului de artă capătă în epoca noastră un caracter deosebit prin contribuţia specifică adusă de artiştii moderni la gîndirea estetică şi în genere la modificarea viziunii despre lume.

Experienţa noastră cotidiană, şi, într-un fel acest lucru înseamnă chiar natura noastră, s-a îmbogăţit prin intrarea în circuitul firesc a unor noi moduri de a vedea priveliştile, obiectele, a unui imens număr de obiecte create de industrie. Toate acestea nu pot să nu afecteze şi gîndirea istoricului de artă, care nu înţelege mare lucru din desfăşurarea şi dezvoltarea fenomenelor dacă le examinează din afara lor. Tot de la artişti, crede Giedion, istoricul are a învăţa ceva şi în această problemă. Să nu uităm cît de mult s-au extins preocupările pentru domeniul artei decorative şi al artei aplicate. Studiile de acest fel au influenţat, teoretic vorbind, şi modul de a privi şi înţelege opera de artă fără caractere funcţionale. În acelaşi timp, cercetările teoretice au beneficiat de contribuţiile masive ale artiştilor înşişi, care, unind în meditaţiile sau manifestele lor, ideea cu fapta, cu creaţia concretă, au îndrumat gîndirea artistică pe anume făgaşe. « Pictorii epocii noastre au formulat un nou postulat: prezenţa spectatorului în centrul tabloului. Observatorul trebuie să se instaleze în centrul tabloului, nu într-un oarecare punct de observaţie exterior. Arta modernă, ca şi ştiinţa modernă, recunoaşte că actul de a observa şi obiectul observat formează un tot ». Acest imperativ al unităţii, al totalităţii unei conştiinţe prezente în viaţă este întrevăzut de Giedion ca singura rezolvare posibilă a dureroasei sciziuni interioare care afectează pe mulţi oameni de cultură ai vremurilor noastre.

★

O interesantă confirmare a celor spuse de istoricul de artă amintit cu privire la relativitatea valorificărilor în acest domeniu, o oferă problema « *Jugendstilului* », « *Art nouveau* », « *Modern-style* » sau cum dorim să denumim momentul respectiv. Reînvierea gustului şi interesului pentru creaţiile acestui moment al istoriei, după ce decenii de-a rîndul artiştii, ca şi cercetătorii, le-au exilat fără cruţare şi — se părea — fără speranţă, a avut ca urmare importante studii şi nu mai puţin expoziţii de mare anvergură. Expoziţia « Secession-Europäische Kunst um die Jahrhundertwende » (München 1964) a strîns laolaltă un număr mare de opere — din multe ţări şi din toate domeniile — precum se ştie foarte diverse. Un studiu amplu publicat de Robert Schmutzler (« Art nouveau » — Londra 1964), dezvăluie originile, vechimea, ca şi viitorul nebănuit al acestui stil, cu profuziune de argumente şi reproduceri revelatorii. Fapt este însă că, fără experienţa artei contemporane, cercetarea şi nu numai interpretarea lui R. Schmutzler n-ar fi fost niciodată posibile. Ceea ce reţine el ca esenţă spirituală a efortului marilor creatori ai stilului este aspiraţia către sinteză şi — prin ea — « scoaterea în scenă a « artistului universal » care lucrează — fenomen tipic — în medii şi domenii foarte diferite, cu scopuri şi în arii diferite ». Ideea operei de artă totale, destinată să metamorfozeze toată viaţa omului, a fost farul călăuzitor al acestui moment în care valoarea estetică tindea să subordoneze, să subjuge toate celelalte valori.

Cu un masiv material concret, mai puţin sistematizat însă, Italo Cremona, autorul volumului *Il tempo dell « Art nouveau »* (Florenţa — 1964) oferă cititorilor săi « un voiaj prin Europa epocii lui « *Art Nouveau* ». Cartea cuprinde multiple referinţe şi informaţii preţioase pentru cunoaşterea în ansamblu a epocii.

★

Pînă la apariţia unor articole şi studii aprofundate în legătură cu expoziţia retrospectivă Picasso, revista *Arts* i-a consacrat un număr special, cu toată recuzita atracţiilor reportériceşti, oferind cititorilor un bogat program de jocuri de artificii, în toate culorile. Pierre Courthion îl etichetează pe Picasso « Un primitif qui n'est pas un naïf », Pierre Restany îl acuză de a-şi fi «asasinat el însuşi arta», alţi autori văd în el « un uriaş alimentat cu viaţă, ca şi Goethe » sau « un canibal care şi-a înghiţit secolul ». Raportat la aceste consideraţii cu caracter senzaţional, născute de fapt dintr-o admiraţie de nestăpînit, punctul de vedere al lui Claude Levi-Strauss, reputat antropolog structuralist, cuprinde cîteva observaţii semnificative din partea unui om de ştiinţă. Întrebarea care şi-o pune este dacă opera lui Picasso, şi în general pictura, reprezintă un mijloc propriu-zis de cunoaştere. Răspunsul este sceptic: « E vorba de o operă care aduce mai puţin un mesaj original cît o triturare a codului picturii. O interpretare de gradul doi: un admirabil discurs despre discursul pictural, mai curînd decît un discurs despre lume ». « Opera lui Picasso mă irită, şi, în acest sens, devine treaba mea ». Rezerva pe care o are Cl. Levi-Strauss faţă de Picasso este că acest « document fundamental al dosarului epocii noastre a tradus-o poate prea deplin, cu toate primejdiile şi erorile ei ».

★

O anchetă în jurul problemei « Ce fel de educaţie artistică ne trebuie?» a fost organizată de revista *Studio international*. Punctul central al discuţiei s-a situat în jurul întrebării dacă în condiţiile evoluţiei artei contemporane, vechea distincţie pedagogică între pictură, sculptură şi grafică ar mai avea eficacitate. Discuţia a urmărit, de asemenea, mult dezbătuta problemă a desenului industrial şi, pornind de la includerea lui în învăţămîntul artistic, s-a referit la perspectivele unei noi structuri a acestui învăţămînt. O altă problemă pusă în discuţie a fost apetenţa tineretului artistic pentru teoria şi filozofia artei. Între participanţii la discuţie se afla şi Herbert Read, care — sceptic — mărturisea că n-ar avea nimic împotriva desfiinţării învăţămîntului artistic, cu excepţia desenului, preconizînd ceea ce numeşte el « şcolile de desen ». În acelaşi timp însă încerca să explice concepţia lui despre disciplină, în care vede în primul rînd un punct de interferenţă şi adaptare între emoţie şi expresie. Acest tip de disciplină a stat la baza versului liber în poezie.

AMELIA PAVEL

SOMMAIRE

Dan Grigoresco
1907 1

Ion Frunzetti
Anatol Mândresco
Création et responsabilité 6

Opinions sur la modernité
Enquête effectuée par Ileana Bratu 10

Grigore Popa
Brancusi: Significations 14

V. C. Paleolog
Brancusi: Une conception urbaniste 18

Expositions régionales

Olga Buşneag
L'exposition régionale de Tîrgu-Muresh 22
L'exposition interrégionale de Craïova 24

Balcica Moşesco-Măciucă
L'exposition régionale de Braşov 26

Marina Vanci
L'exposition régionale de Constantza 28

Marin Mihalache
L'exposition régionale de Galatzi 29

Radu Varia
L'exposition régionale de Maramures 30

★

Les Prix de l'Académie 32

Expositions

N. Argintesco-Amza
Nicolae Drăguşin, Ion Mîndru, Ileana Micodin, Eva Cerbu 33

Dan Grigoresco
Ligia Macovei, Vasile Dobrian, Doru Bucur, L'exposition d'art décoratif norvégien 34

Amelia Pavel
Art plastique et Poésie 38

Ileana Bratu
Évolutions possibles 39

Vasile Drăguţ
Deux films sur Brancusi 40

Livres • Revues 40

СОДЕРЖАНИЕ

Дан Григореску
1907 1

Ион Фрунзетти
Анатол Мындреску
Творчество и ответственность 6

Мнения о модернизме
Анкета, проведенная Иляной Брату 10

Григоре Попа
Брынкуш: Значения 14

В. Г. Палеолог
Брынкуш: Урбанистические замыслы 18

Областные выставки

Ольга Бушняг
Областная выставка в Тыргу-Муреше 22
Межобластная выставка в Крайове 24

Балчика Мошеску-Мэчукэ
Областная выставка в Брашове 26

Марина Ванчи
Областная выставка в Констанце 28

Марин Михалаке
Областная выставка в Галаце 29

Раду Вариа
Областная выставка в Марамуреше 30

★

Академические премии 32

Выставки

Н. Арджинтеску-Амза
Николае Дрэгушин, Ион Мындру, Иляна Микодин, Ева Чербу 33

Дан Григореску
Лиджия Маковей, Василе Добриан, Дору Букур, Норвежское декоративное искусство 34

★

Амелия Павел
«Изобразительное искусство и поэзия» 38

Иляна Брату
Возможные эволюции 39

Василе Дрэгуц
Два кинофильма о Брынкуше 40

Книги • Журналы 40

Couverture I: Ştefan Luchian: Le partage du maïs (détail) — huile sur toile

Couverture II: Gabriela Manole Adoc: Mouettes — acier inoxydable

На первой странице обложки: Штефан Лукьян. На дележ кукурузы (фрагмент). Масло

На четвертой странице обложки: Габриела Маноле-Адок. Чайки. Нержавеющая сталь

Redacţia revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. • Administraţia: Uniunea Artiştilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.66.31. *Abonamente*: Lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni
Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică». Calea Şerban Vodă 133-135, Bucureşti

Lei 15

40541